

FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE LISBOA



Narrativa e Cidade no Romance Compósito Hispano-americano

Susana Marisa Fernandes Moreira Gonçalves

Orientadora: Professora Doutora Cristina Filomena de Almeida Ribeiro

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de Literatura e Cultura,
na especialidade de Estudos Hispânicos

2020

FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE LISBOA



Narrativa e Cidade no Romance Compósito Hispano-americano

Susana Marisa Fernandes Moreira Gonçalves

Orientadora: Professora Doutora Cristina Filomena de Almeida Ribeiro

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de Literatura e Cultura,
na especialidade de Estudos Hispânicos

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais:

- Doutor Xaquín Nuñez Sabarís, Professor Associado do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho
- Doutor Antonio Saez Delgado, Professor Auxiliar com Agregação do Departamento de Línguas e Literaturas da Universidade de Évora
- Doutora Cristina Filomena de Almeida Ribeiro, Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (orientadora)
- Doutora Fátima Freitas Morna, Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
- Doutora Ângela Maria Valadas Fernandes, Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

2020

ÍNDICE

Resumo	4
Résumé	4
Agradecimentos	5
Dedicatória	6
 Ponto de partida	 7
Capítulo 1 – Formas narrativas compósitas	11
1.1. Dinâmicas de leitura e princípios organizativos	11
1.1.1. Dispersão terminológica e conceptual	11
1.1.2. Autonomia e completude das partes	17
1.1.3. O conto	19
1.1.4. Dinâmicas de leitura	21
1.1.5. Princípios organizativos e de construção	25
1.2. Conceptualização genológica e tradição literária	28
1.2.1. Princípios de enquadramento genológico	28
1.2.2. Os ciclos ancestrais e a fragmentação modernista	32
1.2.3. As narrativas de comunidade	34
1.2.4. O romance fragmentário	36
1.3. Do ciclo de contos ao romance compósito	38
1.3.1. O ciclo de contos	38
1.3.2. O romance compósito	41
1.3.2.1. A macronarrativa	41
1.3.2.2. As personagens	43
1.3.2.3. Princípios de progressão narrativa e de equivalência temática	44
1.3.2.4. Os contos fundadores	47
 Capítulo 2 – Representações da cidade na literatura hispano-americana	 51
2.1. Da cidade geográfica à cidade textual	53
2.2. A cidade colonial e moderna nas narrativas cronística e romanesca	55
2.3. A cidade contemporânea nas formas narrativas compósitas	58
2.3.1. Da cidade hostil à cidade-região	58
2.3.2. Princípios de representação narrativa: o descentramento e a fragmentação	63

Capítulo 3 – Narrativa e cidade em <i>Misteriosa Buenos Aires</i>	67
3.1. O romance compósito	67
3.1.1. História e ficção	67
3.1.2. O narrador	71
3.1.3. Construção de uma macronarrativa cíclica	73
3.1.4. A unidade de tom	76
3.1.5. Personagens em diálogo	79
3.1.6. Os contos fundadores	81
3.1.6.1. “El espejo desordenado – 1643”	81
3.1.6.2. “El hambre – 1536”	82
3.1.6.3. “La sirena – 1541”	84
3.2. Buenos Aires como cidade compósita	87
3.2.1. Cidade e História	87
3.2.2. A cidade-selva	90
Capítulo 4 – Narrativa e cidade em <i>Agua quemada</i>	93
4.1. O romance compósito	93
4.1.1. Um “quarteto narrativo”	93
4.1.2. Princípios organizativos	95
4.1.3. Personagens em diálogo	98
4.1.4. Progressão narrativa: a sequencialização retórica	101
4.1.5. A queda como princípio de construção romanesca	105
4.1.6. Os contos fundadores: “El hijo de Andrés Aparicio” e “Éstos fueron los palacios”	108
4.2. A Cidade do México como cidade compósita	111
4.2.1. Da cidade hostil à cidade fractal	111
4.2.2. Da cidade de não-lugares à cidade-selva	114
Capítulo 5 – Narrativa e cidade em <i>La frontera de cristal</i>	117
5.1. O romance compósito	117
5.1.1. “Um romance em nove contos”	117
5.1.2. Construção de uma intriga: Leonardo Barroso	119
5.1.3. A fronteira como <i>locus</i> central	122
5.1.3.1. Fronteiras nacionais	122
5.1.3.2. Fronteiras sociais	124
5.1.3.3. Fronteiras identitárias	126
5.1.4. Personagens em diálogo	127
5.1.5. Os contos fundadores	129
5.1.5.1. “La raya del olvido”	129
5.1.5.2. “Río Grande, río Bravo”	130

5.1.5.2.1. Construção de um fresco fronteiro	131
5.1.5.2.2. História e ficção	133
5.1.5.2.3. José Francisco e o valor da literatura	135
5.2. Ciudad Juárez-El Paso como cidade compósita	137
5.2.1. O predomínio de não-lugares	137
5.2.2. Da cidade fractal à cidade-região	138
Capítulo 6 – Narrativa e cidade em <i>Hudson el redentor</i>	141
6.1. O romance compósito	141
6.1.1. Fragmentariedade significativa	141
6.1.2. Equivalência temática: a descida aos infernos	144
6.1.3. O herói: El Chato	147
6.1.4. Construção de uma intriga: a impossibilidade do amor	148
6.1.5. O conto fundador “Nosotros, los muertos”	150
6.2. Lima como cidade compósita	153
6.2.1. O bairro como lugar ambivalente	153
6.2.2. Da cidade hostil à cidade-selva	155
Capítulo 7 – Entre as partes e o todo	157
Referências bibliográficas	166

Resumo: A tese analisa e sistematiza um conjunto de propriedades textuais que justificam a leitura de volumes, constituídos pela justaposição de contos, como romances compósitos. Recorremos à teoria dos géneros e aos estudos narrativos, a fim de fundamentar a distinção proposta entre romance compósito, ciclo de contos e romance fragmentário, bem como a leitura específica de cada obra. O estudo culmina com a análise das particularidades que os quatro romances compósitos, pelos princípios organizativos e de construção que os dinamizam, conferem à representação de quatro aglomerações urbanas. Reconhecendo a produtividade do subgénero romanesco nos sistemas literários da América Hispânica, estudamos as obras *Misteriosa Buenos Aires*, de Manuel Mujica Lainez, *Agua quemada* e *La frontera de cristal*, de Carlos Fuentes, e *Hudson el redentor*, de Diego Trelles Paz.

Palavras-chave: ciclo de contos; romance compósito; romance fragmentário; géneros literários; estudos urbanos; literatura hispano-americana.

Résumé: Cette thèse analyse et systématise un ensemble de propriétés textuelles qui justifient la lecture de certains ouvrages, constitués de nouvelles juxtaposées, en tant que romans composites. Nous nous sommes appuyées sur la théorie des genres et les études du récit, afin de mieux préciser la distinction entre roman composite, cycle de nouvelles et roman fragmentaire, ainsi que d'encadrer la lecture en détail de chaque ouvrage. Notre étude se poursuit par l'analyse des particularités assignées par quatre romans composites à la représentation de certaines agglomérations urbaines, tout en considérant les principes d'organisation et de composition accordés par nous au sous-genre romanesque. Étant donné l'essor du roman composite dans les systèmes littéraires de l'Amérique Hispanique, nous avons choisi d'étudier *Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Lainez, *Agua quemada* et *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes et *Hudson el redentor* de Diego Trelles Paz.

Mots-clefs: cycle de nouvelles; roman composite; roman fragmentaire; genres littéraires; études urbaines; littérature hispano-américaine.

Agradecimentos

À Professora Doutora Cristina Almeida Ribeiro, a leitora mais perspicaz e atenta que alguma vez tive, sem a supervisão da qual este texto não teria sido mesmo possível.

À Professora Doutora Ângela Fernandes pelo incentivo caloroso que me levou a ingressar nesta aventura pelos Estudos Hispânicos e pelo apoio despendido na concretização da mesma.

À Carla por não me ter deixado desistir quando as forças escassearam. Ao Carlos por estar sempre presente. À Isabel pela força e pelas gargalhas cúmplices. Ao Pablo pelas sugestões de leitura.

À minha família por acreditar muito e sempre.

À Luísa

“No tuvo nombre y por eso no tuvo lugar.”

Carlos Fuentes, *Agua quemada*

“La narración de ficciones ha sido el instrumento natural del ser humano para explicar el mundo a su medida desde que tuvo conciencia de existir en él. Nuestro conocimiento de la realidad comienza con los cuentos. Somos el *homo sapiens* porque somos el *homo narrans*.”

José María Merino, “*Homo narrans*”

Ponto de partida

Constitui nosso objeto de estudo o romance compósito, formato narrativo (cf. Matelo 2010: 2207) de tradição modernista cultivado, nomeadamente, pelos escritores Manuel Mujica Lainez, Carlos Fuentes e Diego Trelles Paz, entre a segunda metade do século XX e o início do século XXI. Por romance compósito (cf. Dunn & Morris 1995) deve, à partida, entender-se o romance construído a partir da justaposição de contos, organizados numa macronarrativa graças à confluência de diferentes “aesthetic patterns” (Ingram 1967: 311), também designados por “paradigmas de recurrencia” (Mora 1993: 132) ou “*organizing principles*” (Dunn & Morris 1995: 2). O formato narrativo que designamos por romance compósito, assemelhando-se a “un agregado novelesco de cuentos” (Altisent 2006), partilha várias características com o ciclo de contos, constituindo ambos “formas de escritura serial y fragmentaria” (Zavala 2005: 356).

São vários os críticos (cf. Zavala 2005: 355; Dunn & Morris 1995: 157; Kennedy 1995: XIX; Lundén 1999: 114; Smith 2011: 1) que, desde o final do século XX, têm assinalado o incremento da publicação de formas narrativas compósitas¹ na América Hispânica e nos EUA, as quais tendem a estar hoje não na periferia, mas no centro dos respetivos sistemas literários. O que habitualmente se designa por ciclo de contos², parece adequar-se a uma era de leitura rápida e descontínua como a nossa – “its growing popularity may be accounted for in its suitability for the increasingly distracted reader's preference for brevity and the human need for continuity in aid of greater understanding” (Kennedy 1995: XIV) –, correspondendo a descontinuidade narrativa a uma forma de perceção do real – “One interpretation of the prevalence of fragmentation in twentieth-century fiction is that it serves symbolically as a representation of the world as we experience it” (D'Lugo 1997: 10).

¹ Designação por nós usada neste estudo para nos referirmos simultaneamente a ciclo de contos e a romance compósito.

² Ao longo da introdução, do primeiro e do segundo capítulos, usaremos os termos ciclo de contos e romance compósito na aceção proposta pelos autores citados, uso que nem sempre subscrevemos.

Tencionamos enquadrar a nossa pesquisa, em primeiro lugar, no campo dos estudos literários, uma área disciplinar que se repensou nos seus objetos de estudo, fins e metodologias, no seguimento da emergência dos estudos culturais, sem perder, no entanto, a sua especificidade³. Integramos depois o nosso estudo na teoria dos géneros, concebendo estes como instrumentos conceptuais imprescindíveis tanto no processo de produção como no de receção. Funcionando os géneros como um enquadramento semiótico indispensável na comunicação literária⁴, pretendemos fundamentalmente compreender, por um lado, “how the subtleties of texts are generically formed and governed” (Frow 2015: 110), por outro, de que forma os mecanismos narrativos característicos de um eventual subgénero romanesco concorrem para a representação de determinados espaços urbanos contemporâneos. Não ambicionando realizar uma reflexão teórica abrangente sobre o romance compósito, a nossa pretensão centra-se em quatro estudos de caso, correspondentes a obras cujos sentidos e afinidades se iluminam, se forem lidas mediante os pressupostos da categoria genológica a conceptualizar. Tais princípios serão, por nós, organizados, a partir da leitura cruzada de textos literários e críticos, num percurso de tendência indutiva (cf. Friedman 1989).

Entendendo o ato de narrar como forma humana fundamental de construir sentidos para o mundo, cientes da capacidade única de o texto literário revelar perspectivas outras a respeito das sociedades em que vivemos questionando os discursos dominantes, tomamos como ponto de partida a seguinte pergunta, formulada a partir das reflexões de Carlos Fuentes em *Geografía de la novela* (1993): o que pode o romance compósito contar que não pode ser contado de outra maneira?

Partindo do princípio segundo o qual “[e]l estudio de los cuentos integrados y otras formas de escritura serial y fragmentaria puede llevar a la relectura y reescritura de las reglas genéricas tradicionales” (Zavala 2005: 356), considerámos as seguintes questões específicas de investigação:

- 1) Qual deve ser a conceptualização genológica mais adequada para pensar as formas narrativas compósitas?
- 2) Serão os princípios organizativos e as dinâmicas de leitura suficientemente distintos para fundamentar a existência de duas categorias no âmbito das formas narrativas compósitas: ciclo de contos e romance compósito?
- 3) “How many intertextual links, and what *kind* of unifying strategies are necessary before we experience a collection as a composite?” (Lundén 1999: 44)
- 4) Quais são as relações estabelecidas entre as formas narrativas compósitas e as narrativas de comunidade (cf. Zagarell 1988)?

³ “(...) a perspectiva dos estudos literários obriga, nomeadamente, a deslocar a preocupação contextual típica dos estudos culturais antes de mais para o interior do discurso” (Ribeiro & Ramalho 2001: 75).

⁴ “No speaking or writing or any other symbolically organised action takes place other than through the shapings of generic codes” (Frow 2015: 10)

5) Que potencialidades expressivas apresenta o romance compósito, relativamente ao ciclo de contos e ao romance fragmentário⁵, na representação das metrópoles hispano-americanas⁶?

Começaremos por enquadrar as obras em estudo na tradição crítica anglo-saxónica e hispânica das formas narrativas compósitas, procurando, subsequentemente, descrever os princípios organizativos e de construção que fundamentarão a sua leitura como romances compósitos. Num segundo momento, analisaremos de que forma os quatro romances, através dos mecanismos narrativos que lhes são próprios, recriam diferentes aglomerados urbanos da América Hispânica – Buenos Aires, Cidade do México, Lima e Ciudad Juárez-El Paso.

A pertinência da presente pesquisa encontra justificação em dois elementos: em primeiro lugar, no facto de, sob um ponto de vista teórico, ainda não se ter encontrado uma conceptualização genológica suficientemente coerente que permita dar conta dos diferentes modos de engendramento e receção das obras, de um só autor, constituídas por conjuntos relativamente unificados de contos. Verifica-se, em geral, uma tendência, a nosso ver, excessiva para ler coleções de contos ou romances fragmentários como formas narrativas compósitas: Jennifer J. Smith, por exemplo, considera *The Wild Palms* (1939), de William Faulkner um ciclo de contos (cf. 2018: 179)⁷. Em segundo lugar, temos consciência do número diminuto de estudos críticos sobre formatos narrativos de presença tão significativa na literatura hispano-americana como os atualmente em estudo (cf. Mora 1990: 114, Brescia & Romano 2006: 8)⁸.

Miguel Gomes considera que “[l]a tradición literaria decimonónica ofrece en Hispanoamérica exponentes canónicos de modalidades narrativas breves ordenadas en serie” (2000: 576), de que dá como exemplo *Tradiciones peruanas* (1872), de Ricardo Palma. O crítico refletiu sobre as razões da relevância dos ciclos de contos na produção literária da América Hispânica. Associando tal preponderância à tradição da produção contística, o autor relaciona, também, estas formas narrativas com a natureza “mestiza” ou “híbrida” daquela região cultural: “a un rasgo típico del carácter de Latinoamérica podrían atribuirse las ambivalencias, las imprecisiones fenomenológicas de la manera actual de estructurar ciclos de cuentos” (578)⁹. Vários críticos têm chamado a atenção para a significativa presença do género contístico nos sistemas literários da América Hispânica: “el cuento en Hispanoamérica ha compartido por muchos años el centro de prestigio tipológico junto a la novela, la poesía y de vez en cuando el ensayo” (Gomes

⁵ Cf. *infra*, p. 14.

⁶ Nesta questão deve ser levado em conta, por um lado, que “subjects require or take advantage of certain forms” (Mann 1989: 1), por outro, que “[t]he suitability of form to content can only be demonstrated in individual works” (Friedman 1989: 28).

⁷ “The short-story cycle has been a wildly generative genre in that it inspired and shaped the new narrative techniques that characterize so much of modern American literary production” (Smith 2011: 10).

⁸ George Martin concebe a existência de uma literatura latino-americana baseada na dialética entre a diversidade e a unidade – “the most interesting aspect of so-called Latin American literature is precisely the existence of twenty-one national literatures and a continental literature and (...) the relationship between them” (2006: 650) –, perspectiva subjacente ao longo deste estudo.

⁹ Note-se a afirmação de Michelle Pacht: “the genre is particularly well suited to the inhabitants of a new and growing nation”, como os EUA (2009: 3); cf. Kennedy 1995: VIII e Lundén 1999: 114.

2000: 559). A este propósito já Julio Cortázar referira: “es un género que entre nosotros tiene una importancia y una vitalidad que crecen de día en día” (1971: 406). Outros estudiosos evocam a necessidade de superação do romance oitocentista, modelo hegemónico europeu, como estando na génese da presença relevante do ciclo de contos na América Hispânica (cf. Santamaría 2002: 289).

Duas condições pré-existiram à escolha e organização do *corpus*. Em primeiro lugar, seguimos Forrest Ingram: “I have chosen only sets of stories which the respective authors have indicated belong in one volume” (1967: 5)¹⁰; “I have chosen to limit my study (...) only to books of short stories in the modern acceptance of that term” (10). Decidimos dar protagonismo a *Misteriosa Buenos Aires* (1950), de Manuel Mujica Lainez, *Agua quemada* (1981) e *La frontera de cristal* (1995), ambos de Carlos Fuentes e *Hudson el redentor* (2013), de Diego Trelles Paz, que constituem o *corpus* do nosso estudo¹¹. Procurámos escolher obras provenientes de diferentes tradições literárias nacionais, no âmbito do espaço geolinguístico da América Hispânica, cujas datas de publicação respeitassem uma certa abrangência temporal e cuja língua primeira de publicação fosse o espanhol. Tivemos também em conta a riqueza e a diversidade dos processos de construção evidenciados nos vários romances, tendo esse constituído um critério primordial relativamente à diversidade autoral. Refira-se, finalmente, que os autores cujas obras integram o *corpus* praticaram os macrogéneros¹² – conto e romance –, tendo dois deles, Manuel Mujica Lainez e Carlos Fuentes, publicado mais do que uma obra narrativa de natureza compósita¹³.

¹⁰ Sobre o mesmo assunto cf. Mora 1993: 131, Dunn & Morris 1995: 16 e Antonaya Núñez-Castelo 2000: 475.

¹¹ Apenas de *La frontera de cristal* existe edição portuguesa (cf. Fuentes 1998); as restantes obras não se encontram traduzidas em português europeu.

¹² Termo usado no sentido em que o faz Graciela Tomassini: “macro-géneros, o matrices de géneros, como la novela y el cuento” (2004: 53).

¹³ Cf. Manuel Mujica Lainez, *Aquí vivieron* (1949), e Carlos Fuentes, *Todas las familias felices* (2006).

Capítulo 1 – Formas narrativas compósitas

1.1. Dinâmicas de leitura e princípios organizativos

1.1.1. Dispersão terminológica e conceptual

Parece reinar a indeterminação terminológica e conceptual no âmbito do estudo das formas narrativas compósitas: “[l]a nomenclatura con que se ha intentado nombrar el género es numerosa, indeterminante y con escasa adecuación descriptiva o explicativa de la realidad del corpus considerado en los estudios críticos” (Matelo 2010: 2208). Diversas são as designações que a crítica tem atribuído a obras narrativas que lemos como ciclo de contos ou como romance compósito: “short story collections” (Audet 2014: 42); “cuentos integrados” (Zavala 2005: 354, Matelo 2010: 2207, Noguero 2010:11); “cuentario” (Gomes 2000: 558, Sánchez Carbó 2012: 140, Vauthier 2017: 55); “*serie ou colección integrada*” (Mora 1993: 136). Estes termos não significam o mesmo, como assinala Laura Pollastri: “Mientras el término ‘ciclo’ refiere a un carácter circular (...) la noción ‘cuento integrado’ se concentra en el carácter compacto y la de ‘colección secuencia’ remite más a una idea de algo lineal en avance progresivo” (2006: 84). De referir que o interesse (algo tardio) da crítica hispânica pelas formas narrativas compósitas coincide com o despertar da curiosidade pelo microconto, formato narrativo percecionado criticamente nos sistemas literários daquela área cultural a partir da segunda metade do século passado (cf. Zavala 2005: 355, Matelo 2010: 2207).

O estudo do que consideramos formas narrativas compósitas iniciou-se nos EUA. Foi a partir de inícios do século XX, coincidindo com a emergência do Modernismo¹⁴ e do romance fragmentário¹⁵, após a consolidação do conto moderno¹⁶ como género literário e a publicação em livro destas formas narrativas breves¹⁷, que autores e críticos se depararam com um desafio: como abordar obras constituídas por conjuntos inter-relacionados de contos, não identificáveis com a mera coleção textual nem com o romance? Foi o espanto perante textos dificilmente categorizáveis, como *Dubliners* (1914), de James Joyce, ou *Winesburg, Ohio* (1919), de Sherwood Anderson, que suscitou a reflexão sobre estes formatos narrativos e o respetivo enquadramento genológico. Segundo a crítica especializada, as formas narrativas compósitas foram cultivadas por alguns dos mais consagrados escritores norte-americanos da primeira metade do século XX: Ernest Hemingway, *In Our Time* (1925), John Steinbeck, *The Pastures*

¹⁴ Salvo indicação em contrário, deve entender-se esta designação periodológica no sentido que a mesma assume nos sistemas culturais anglo-saxónicos.

¹⁵ Cf. *infra*, p.14.

¹⁶ Cf. *infra*, p.19.

¹⁷ “Les nouvelles sont pour une part publiées dans des revues (...); néanmoins, c’est généralement par leur insertion dans un recueil, dans un type de publication pouvant obtenir une reconnaissance institutionnelle, qu’elles sont réputées trouver leur stabilité maximale” (Audet & Dufour 2010: 42).

of Heaven (1932) e William Faulkner, *The Unvanquished* (1938), e *Go Down, Moses* (1942). Refira-se que um dos elementos comuns a algumas das obras mencionadas consiste na representação mítico-simbólica de espaços rurais (cf. Ingram 1967: 48, Smith 2018)¹⁸.

Relativamente aos sistemas literários da América Hispânica, têm sido lidos como ciclos de contos *Los desterrados* (1926), de Horacio Quiroga, *El llano en llamas* (1953), de Juan Rulfo, *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), de Gabriel García Márquez, *El huerto cerrado* (1968), de Alfredo Bryce Echenique, *Silendra* (1986), de Elizabeth Subercaseaux, *El naranjo, o los círculos del tiempo* (1993), de Carlos Fuentes, e as duas obras deste autor que integram o *corpus*. A primeira reflexão crítica sobre os ciclos de contos hispânicos surgiu pela pena de Anderson Imbert em 1979, na obra *Teoría y técnica del cuento*¹⁹.

Forrest Ingram propôs a primeira definição academicamente aceite para os conjuntos (mais ou menos) unificados de narrativas breves, designados como ciclos de contos: “a book of short stories so linked to each other by their author that the reader’s successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts” (1967: 10). Aquele termo foi posteriormente adotado por Susan Mann (1989) e James Nagel (2001), permanecendo hoje a designação mais usada pela crítica, como asseguram Elke D’Hoker e Bart Van Dan Bossche (cf. 2014: 9) e comprovam dissertações académicas recentes (cf. Brouckmans 2015, Smith 2018)²⁰.

Da tradição crítica anglo-saxónica destacam-se outros termos identificativos: “short story sequence” (Luscher 1989, Kennedy 1995); “composite novel” (Dunn & Morris 1995, Kelley 1997); “short story composite” (Lundén 1999) e “novel-in-stories” (Kelley 2005). A designação sequência de contos pressupõe “a volume of stories, collected and organized by their author, in which the reader successively realizes underlying patterns of coherence by continual modifications of his perceptions of pattern and theme” (Luscher 1989: 148). Tal designação implica um entendimento das unidades narrativas que não subscrevemos inteiramente: “Within the context of the sequence, each short story is (...) not a completely formal experience” (148). Concordamos, no entanto, e ao nível das dinâmicas de leitura que caracterizam o romance compósito, com a ideia de que “the reader’s dominant experience as he negotiates the text and tentatively assembles its patterns is sequential” (149), sendo dessa constatação que resulta a designação proposta. Também Gerald Kennedy, que adotou o termo sequência de contos, salienta “[the]

¹⁸ Neste aspeto, os textos parecem seguir “the most notable nineteenth-century prototypes, Turgenev’s *A Sportman’s Sketches* and Daudet’s *Lettres de Mon Moulin*” (Reid 1977: 49). A indicação Smith 2018 remete para a edição em livro de uma tese de doutoramento (cf. Smith 2011).

¹⁹ Capítulo reproduzido no volume organizado por Brescia e Romano (2006). Relativamente às obras mencionadas cf. Mora 1990, 1992 e 1993 e Gomes 2000. Sobre a presença de ciclos de contos nas literaturas espanhola e hispano-americana contemporâneas cf. Encinar 2003: 137 e Noguero 2010.

²⁰ O termo “short story cycle” começou a ser usado nos anos 40 do século passado por críticos como Malcolm Cowley (cf. Dunn & Morris 1995: 148). Para uma leitura abrangente das diversas designações atribuídas em estudos monográficos às formas narrativas compósitas cf. Dunn & Morris 1995: 148 e Lundén 1999: 12. Kate Elkington usa, num trabalho académico recente (2015), o termo *composite novel*.

progressive unfolding and cumulative effects” (1995: VII) evidenciados durante a leitura das obras abrangidas por tal classificação.

Rolf Lundén optou pela designação compósito de contos que define como “a group of stories written by one author, arranged in a definite order, and intended to produce a specific effect” (1999: 14). Dois aspetos, a nosso ver fundamentais na reflexão sobre as formas narrativas compósitas, são sintetizados pelo crítico:

The short story composite (...) is a form of narrative (...) consciously constructed around the tension between simultaneous separateness and cohesion. (...) [A]n important characteristic of the short story composite is the successive modification or expansion of the text, i.e. that each individual story takes part in a cumulative process of meaning (33).

O termo romance compósito foi definido por Maggie Dunn e Ann Morris como “a literary work composed of shorter texts that though individually complete and autonomous – are interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles” (1995: 2). Adotaremos, ao longo do nosso estudo, esta designação, ainda que alterando a definição apresentada por a considerarmos demasiado abrangente, dado admitir textos de diversos modos ou géneros como partes constituintes do todo. Compreendemos, no entanto, as reservas apresentadas por Jennifer J. Smith: “the term composite novel disregards the centrality of the short story and recursive structures and themes to the form” (2001: 8). Para Lauro Zavala, a designação romance compósito parece corresponder a uma amálgama conceptual, desprovida de pertinência heurística, “pues puede ser conveniente distinguir entre una serie de cuentos y una novela fragmentaria” (2005: 360)²¹.

Julgamos, todavia, que esta é a melhor solução terminológica, tendo em conta a distinção que pretendemos operacionalizar entre as obras que constituem uma macronarrativa e as que se prefiguram como conjuntos serializados de contos. Refira-se que romance compósito começou por ser a designação usada, no início do século XX, para identificar obras narrativas redigidas por vários autores (cf. Dunn & Morris 1995: 147). O termo foi pouco considerado nesta aceção, dada a fraca divulgação que estas obras mereceram na época. Em meados dos anos 70, Eric S. Rabkin usou a designação num sentido próximo do de Dunn e Morris, para identificar algumas obras de ficção científica como *The Martian Chronicles* (1950), de Ray Bradbury (cf. Dunn & Morris 1995: 3).

²¹ Alguns críticos fazem equivaler romance fragmentário a romance compósito: “some are clearly short story cycles while others are perhaps more properly labelled fragmented – or composite – novels” (D’Hoker 2013: 23). Relativamente ao texto de D’Hoker referimos o número do parágrafo constante da publicação eletrónica consultada.

Consideramos que a reflexão sobre as obras literárias habitualmente designadas como ciclo de contos, sequência de contos ou romance compósito (termos usados, indevidamente, em sinonímia²²) merece ser aprofundada, de forma a identificarem-se traços que permitam distinguir eventuais categorias. Susan Mann (1989), por exemplo, elencou mais de cento e vinte exemplos de ciclos de contos, enquanto Dunn e Morris (1995) fizeram o mesmo para mais de duzentas e cinquenta obras consideradas romances compósitos. Verifica-se uma dispersão de critérios quando se tenta ler textos concretos à luz do que aquelas autoras consideram romance compósito, convertendo-se o termo numa espécie de designação-chapéu para um conjunto de obras próximas tanto do ciclo de contos como do romance fragmentário. Importa referir que entendemos este termo no sentido proposto por Carol D'Lugo – “a work that is broken into sections, with spaces or gaps that separates the pieces of prose. These spaces can be blank or filled with a variety of designs” (1997: XI) –, complementado por Zavala – “las novelas formadas por una sucesión de fragmentos cuya organización no necesariamente conserva una lógica secuencial” (2005: 356). Tais romances, associados à tradição modernista mas comuns na prática contemporânea, são designados, por alguns críticos, como “hybrid novels”, por subverterem “the conventions of several narrative sub-genres; break down the boundaries between fiction, poetry, and drama; import non-literary discourses and text-types” (Herman, Jahn & Ryan 2005: 227).

Tentaremos, ao longo da pesquisa, encontrar o “lugar” para cada obra em estudo, no sentido explicitado por Michel de Certeau: “l’ordre ‘selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence’” (*apud* Augé 1992: 70). Considerando com Lundén que as formas narrativas compósitas constituem “probably the mode of narrative that most explicitly and deliberately combines features from two established genres, the short story and the novel” (1999: 32), tencionamos lê-las, por princípio, como híbridos genológicos mais ou menos próximos da coleção de contos ou do romance fragmentário²³. A proximidade de algumas das obras lidas como ciclos de contos ao género romanesco tem sido salientada por vários estudiosos: “no se puede negar que hay un fuerte parentesco entre esta última [novela] y un tipo específico de colección integrada” (Mora 1992: 320)²⁴.

Pretendemos afinar os critérios de análise relativamente aos que foram propostos pela generalidade dos críticos, os quais tendem a conceptualizar o ciclo de contos diferenciando-o do romance, entendido no sentido da práxis oitocentista – “this cyclic pattern clearly appears as a publicly recognizable aesthetic design which differs markedly from the design of a novel” (Ingram 1967: 313)²⁵. Os espaços

²² “The short-story cycle – also often called the short story sequence, novel in stories, and composite novel” (Smith 2011: 2); cf. Herman, Jahn & Ryan 2005.

²³ “The short-story cycle inverts, displaces, and combines elements of the short story, the short story collection, the novel, and the earlier versions of the story cycle” (Smith 2011: 5).

²⁴ Cf. Luscher 1989: 163 e Antonaya Núñez-Castelo 2000: 434. Também Anderson Imbert, na tipologia que propõe “de los enlaces posibles” entre contos, salienta os “cuentos asimilados por novelas”, “dónde la estructura novelística crece orgánicamente a base de cuentos” (2006: 50).

²⁵ Cf. Mann 1989: 15, Nagel 2001: 14, Pacht 2009: 2 e Matelo 2010: 2209.

de partilha e de afinidades genológicas tornam-se mais evidentes se tivermos em conta o romance tal como este é praticado nos nossos dias, caracterizado pela renúncia à “organizing authority of an omniscient narrator, asserting instead a variety of voices or perspectives reflective of the radical subjectivity of modern experience” (Kennedy 1995: X). A proximidade do ciclo de contos ao romance modernista, evocada por escritores-críticos como D.H. Lawrence a propósito de *Our Time*, de Hemingway (cf. Dunn & Morris 1995: 149), foi assinalada por Luscher (cf. 1989: 153) e Kennedy (cf. 1995: X), o qual considerou ser impossível fornecer “precise distinctions between the segmented novel and the story sequence” (XI).

Diversos críticos têm procurado estabelecer subcategorias para os ciclos de contos, mediante a consideração de vários parâmetros. Relativamente ao grau de coesão macrotextual e tendo em conta a intenção do autor, Ingram (1967: 9) distinguiu os ciclos que foram pensados desde o início como um todo, os que considera mais unificados (“composite cycles”), daqueles organizados num volume depois de as narrativas breves terem sido redigidas ou publicadas (“arranged cycles”), os menos unificados. Por último, o crítico distinguiu os “completed cycles”, que incluem alguns contos pré-existentes e outros que foram escritos especificamente para o livro, tendo em conta o material já elaborado. Num plano interno aos próprios textos, Susan Mann, por seu lado, propôs “the maturation of a protagonist”, “the sense of isolation or fragmentation” e a representação de “a particular setting or community” (1989: 8, 11-13) como princípios distintivos dos ciclos de contos.

Lundén identifica quatro subcategorias para o compósito de contos: “cycle”, “sequence”, “cluster” e “novella” (1999: 35). Na primeira, o autor integra obras em que “in the last story there is a final resolution and a return to a beginning” (37), como se verifica em *The Golden Apples* (1949), de Eudora Welty²⁶. No segundo grupo, de que faz parte *The Unvanquished*, de William Faulkner, o crítico considera obras que apresentem “a sequential narrative pattern where one story is added, as in a row, to the next (...) but, taken together, not exhibiting a strong sense of unity and closure” (37). Como *cluster*, Lundén entende as obras pautadas por maior descontinuidade e fragmentação, como sucede em *In Our Time* e em *Go Down, Moses*. Na subcategoria *novella*, o crítico inclui os conjuntos de contos relacionados por meio de uma narrativa-quadro²⁷ ou de outro mecanismo similar, de que toma como exemplo *Lost in the Funhouse* (1968), de John Barth.

Gabriela Mora diferencia os ciclos das sequências de contos, as quais se caracterizam, na sua perspetiva, pela disposição cronologicamente motivada das narrativas breves, pela importância particular

²⁶ É este um dos sentidos que Miguel Gomes atribui a ciclo de contos: “En este tipo hallamos volúmenes en que, si bien los lazos entre la mayoría de los textos son tenues o inexistentes, la primera pieza y la última establecen una relación de continuidad o mutua referencialidad que propicia que el lector ‘cierre’ el universo de ficción ateniéndose a los confines del libro” (2000: 564).

²⁷ “A story (...) which contains (...) several tales” (Baldick 2005: 145), como a narrativa inicial de *Decameron* de Boccaccio.

do último conto na configuração do “efecto de totalidad” (1993: 132) e pela necessária leitura ordenada do volume²⁸. Segundo a autora, uma mesma obra pode participar de ambos os tipos (cf. 136). Anderson Imbert identificou diversas subcategorias para o que designa “colecciones de cuentos integrados”: “‘ciclo cuentístico’, ‘colección secuencial’ o ‘colección parcialmente integrada’” (2006: 54, 55).

Considerando, com Anderson Imbert (cf. 54), que a realidade concreta dos textos é mais variada e fluida do que aquela que as designações mencionadas, usadas por alguns autores numa lógica mutuamente exclusiva²⁹, sugerem, tomaremos como ponto de partida a existência de duas categorias fundamentais em torno das quais se podem pensar as formas narrativas compósitas. Algumas obras partilham maior número de traços com o romance fragmentário, devendo ser lidas como romances compósitos; outras, por motivos que adiante exporemos, identificam-se com séries narrativas, devendo ser consideradas ciclos de contos³⁰.

As duas formas narrativas compósitas apresentam vários elementos comuns – são constituídas unicamente por contos dispostos em parataxe, construindo-se o(s) seu(s) sentido(s) a partir do “retorno repetitivo de ciertos elementos” (Altisent 2006) – mas convocam dinâmicas de leitura diferentes. Optámos pela designação romance compósito como forma de ler e de pensar as narrativas do *corpus*, considerando pertinente o termo ciclo de contos para designar obras como *Dubliners*, de James Joyce, *Montevideanos* (1959), de Mario Benedetti, *Los funerales de la Mamá Grande*, de Gabriel García Márquez e *Todas las familias felices*, de Carlos Fuentes.

Um dos primeiros objetivos da nossa pesquisa consiste na delimitação do conjunto de propriedades fundamentais que permitem diferenciar, numa abordagem comparativa, os dois formatos narrativos. A distinção dependerá do grau de coesão macrotextual percecionado em cada obra, estando tal efeito de unidade dependente, sobretudo, da repetição significativa de personagens e do delineamento de uma intriga central tendente a um desenlace³¹.

Um aspeto importante a salientar corresponde ao facto de apenas considerarmos na categoria romance compósito obras que integrem unidades textuais que exibam uma matriz claramente narrativa. Assumimos, assim, um entendimento mais estrito do que Dunn e Morris, que incluem sob tal designação obras integrando textos líricos ou dramáticos (cf. 1995: 8). Alguns estudiosos que optaram pelo termo

²⁸ É também neste sentido que Lundén entende o termo (cf. 1999: 16).

²⁹ Dunn e Morris opõem ciclo de contos a romance compósito: “*Composite novel* emphasizes the integrity of the whole, while *short story cycle* emphasizes the integrity of the parts” (1995: 5).

³⁰ Optámos pela designação ciclo de contos pelo uso já consagrado e porque associamos o termo à dinâmica de leitura descrita como “cyclic pattern” (Ingram 1967: 15).

³¹ O termo intriga deve ser entendido como: “The pattern of events and situations in a narrative or dramatic work, as selected and arranged both to emphasize relationships – usually of cause and effect – between incidents and to elicit a particular kind of interest in the reader or audience, such as surprise or suspense” (Baldick 2015: 280). O sentido adotado distancia-se da aceção de “story-as-discourse” (Chatman 1978: 43). A existência de uma intriga “implica (...) a apresentação dos eventos de forma **encadeada** e o encaminhamento desses eventos para um **desenlace**” (Reis 2001: 363; negrito do autor).

ciclo de contos concebem, também, a hipótese de as obras assim designadas poderem integrar textos breves de dominante não narrativa: “Although it is unusual, some cycles even include lyrics between the stories to introduce or reiterate what is said in the stories” (Mann 1989: 17).

Tal como refere David Herman, adotando uma perspetiva cognitiva, determinadas categorias que nos permitem atribuir sentido(s) ao mundo funcionam por gradações e não por delimitações estanques. Assim, “central or prototypical instances of a given category will be good examples of it, whereas more peripheral instances will display less goodness-of-fit” (2007: 8). Marie-Laure Ryan usa um paradigma semelhante para pensar a narrativa, dependendo o grau de participação de um texto em tal categoria do número de condições de narratividade observadas no mesmo. De tais condições destacam-se as seguintes: “Narrative must be about ‘a world populated by individuated existents’”; “This world must be situated in time and undergo significant transformations”; “Some of the participants in the events must be intelligent agents”; “Some of the events must be purposeful actions by these agents.” Também são previstas pela autora condições de ordem pragmática e formal: “The occurrence of at least some of the events must be asserted as a fact for the storyworld”; “The story must communicate something meaningful to the audience”; “The sequence of events must form a unified causal chain and lead to closure” (2007: 29). As obras que cumprem todas as condições encontram-se no centro da categoria. Os elementos acima enumerados servem para enquadrar, de forma tanto quanto julgamos inequívoca, os textos breves integrando as obras do *corpus* nos textos narrativos. Note-se que as condições de narratividade indicadas permitem eliminar do centro da categoria evocada “lists of causally unconnected events, such as chronicles and diaries” (29).

1.1.2. Autonomia e completude das partes

No ensejo de distinguir as unidades textuais que integram as “formas de escritura serial y fragmentaria”, Zavala inseriu-as em duas categorias distintas: o “fragmento” e o “detalle” (2005: 356). O crítico mexicano caracterizou o último, considerado típico do romance fragmentário, como sendo indispensável na obra de que faz parte. A nosso ver, o traço de não dispensabilidade pode caracterizar as unidades textuais que integram tanto o romance compósito como o romance fragmentário. Se, numa obra como *Nove Noites* (2002), de Bernardo Carvalho, os detalhes são, de facto, indispensáveis, porquanto constituem elementos do *puzzle* que a leitura deve reunir, o mesmo se verifica em romances compósitos de ordenação sequencial como *Hudson el redentor* ou *This Is How You Lose Her* (2012), de Junot Díaz. O que porventura distingue as duas formas narrativas é o facto de no romance compósito, em geral, a indispensabilidade não se estender à totalidade das unidades textuais.

Zavala acrescentou a autonomia como elemento diferenciador entre detalhe e fragmento: “El detalle o fractal es una unidad narrativa que sólo tiene sentido en relación con la serie a la que pertenece”, enquanto “[e]l fragmento es una unidad narrativa que conserva su autonomía literaria o lingüística frente a la totalidad estructural de la novela a la que pertenece” (2005: 361). São, de facto, vários os autores (cf. Dunn & Morris 1995: 1, Lundén 1999: 40) que salientam como uma das características das formas narrativas compósitas o facto de as mesmas serem constituídas por fragmentos, no sentido explicitado. No entanto, tanto Ingram como Mora defendem que a autonomia textual constitui um critério de difícil delimitação. O primeiro modaliza o seu discurso referindo-se a “relatively independent components” (1967: 308) na definição que propõe para ciclo de contos e a segunda afirma: “el fenómeno de autosuficiencia es relativo; habrá grados de mayor o menor independencia de los relatos, rasgo que bien pudiera constituir una categoría a considerar en futuras clasificaciones de la especie” (1993: 133).

Considerando o facto de as partes integrantes das formas narrativas compósitas constituírem unidades textuais relativamente autónomas (algumas foram mesmo publicadas em diferentes volumes³²), importa esclarecer em que sentido entendemos aquele termo. Em primeiro lugar, e de acordo com Gerald Prince, a autonomia associa-se à disposição paratática das narrativas breves no livro: “It must not (primarily) depend for its import on another text in which it is embedded, or with which it is conjoined or alternating and it must not have as its (primary) purpose the illumination of such a text” (1993: 328). No âmbito das formas narrativas compósitas, o efeito de autonomia dos contos é acentuado pelos vazios diegéticos existentes entre eles: “The individual stories (...) may even appear more closed as a result of the temporal and causal gaps between the stories” (Lundén 1999: 76).

Uma das características fundamentais das formas narrativas compósitas consiste na descontinuidade discursiva e diegética³³, resultante da disposição paratática das unidades textuais e das elipses existentes entre elas: “cada cuento de una colección-ciclo termina como unidad, en cambio en la novela hay un 'continuum', por lo menos de la fábula, de cada sección” (Mora 1993: 132). No início de uma narrativa breve, o leitor encontra-se “catapulted into a new world full of initially obscure references” (Lundén 1999: 77), o que já fora assinalado por Susan Mann: “seldom if ever are the transitions between chapters in novels as demanding as those between stories in cycles” (1989: 12).

Em segundo lugar, associaremos à autonomia a ideia de completude narratológica, tendo consciência da dificuldade de, através do uso exclusivo deste parâmetro, distinguir as unidades constitutivas do romance compósito das do romance fragmentário: “in a narratological sense, any episode that is a complete narrative (...) could be considered ‘independent’, and there are countless such episodes in novels” (Ferguson 2003: 3). A completude narratológica decorre de mecanismos internos a cada texto

³² “Malintzin de las maquilas”, conto de Carlos Fuentes que faz parte de *La frontera de cristal*, foi publicado na antologia *Cuentos naturales* em 2007.

³³ Conceitos interdependentes, como assinalou, por exemplo, Vítor Aguiar e Silva (cf. 1990: 716).

– “cada uno de los cuentos desarrolla tramas que pueden ser leídas con total independencia, su intriga se resuelve” (Sánchez Carbó 2010: 4) –, sendo sugerida por elementos paratextuais, como títulos, subtítulos e dedicatórias.

Os textos breves permanecem mais facilmente na memória do leitor como unidades autónomas graças à presença de um título. Embora, ao contrário de Dunn e Morris³⁴, não consideremos indispensável a existência de tal elemento para individualizar os contos, cremos que, graças a ele, o leitor consegue fazer dialogar mais agilmente narrativas breves que estão distantes na organização do volume³⁵.

1.1.3. O conto

Refletiremos, no seguimento de Pacht e Duyck³⁶, sobre as eventuais consequências, ao nível da construção do(s) sentido(s), do facto de as obras em estudo serem constituídas por conjuntos organizados de contos. Ainda que a narrativa breve, no interior do romance compósito, possa funcionar como um episódio romanesco³⁷, a estrutura genológica do conto permanece – “Unlike a chapter in a novel (...) the short story within a sequence still maintains its formal integrity” (Luscher 1989: 166) –, uma vez que “[s]hifting texts to another generic context has that kind of effect: it suspends the primary generic *force* of the text, but not its generic *structure*” (Frow 2015: 50).

Importa, antes de mais, atentar na abrangência semântica da palavra conto. Alguns estudiosos das formas narrativas compósitas, assumindo a perspectiva do criador literário, têm considerado o conto de um ponto de vista restritivo – “Short stories tend to focus on a central problem (...) and to strive for what Poe called the ‘single effect’; conflicts are resolved and there are few possible loose ends left untied” (Lundén 1999: 76; cf. Nagel 2001: 14). Susan Mann optou por um enquadramento inclusivo, considerando conto todas as narrativas que apresentem “an appropriate size (shorter than novels and generally longer than a few pages)”, que contenham “some kind of development” e criem “a sense of closure” (1989: 6).

³⁴ “(...) the text-pieces that make up a composite novel must be named, must have titles. Only then can they achieve the autonomy necessary to function dynamically within the whole text” (1995: 10).

³⁵ O título individual de cada conto está ausente de um romance compósito como *The Pastures of Heaven*, de John Steinbeck, o que dificulta, num primeiro momento, tal entrecruzamento dialógico (cf. Dunn & Morris 1995: 9).

³⁶ “[It] is important for the words ‘short story’ to be used as well, since it is the combination of generic elements, and the prominence of the short story within that combination, that allows these texts to accomplish tasks that a traditional novel (...) could not” (Pacht 2009: 2); “one can legitimately ask to what extent the functioning of the cycle depends on the specific short narrative form it contains” (Duyck 2014: 85).

³⁷ Entendemos este termo como “series of related events standing apart from surrounding (series of) events because of one or more distinctive features and having a unity” (Prince 2003: 27).

Neste estudo, partimos da definição proposta por Norman Friedman, para quem a única diferença existente entre os géneros conto e romance, do ponto de vista da receção, se estabelece ao nível da extensão textual³⁸. Parece-nos, no entanto, que a definição proposta pelo crítico – “short fictional narrative in prose” (1989: 30) – se situa, tendencialmente, num plano atemporal, demasiado lato para a conceptualização de um género literário. Neste sentido, perspetivamos o conto como um texto narrativo, breve³⁹, completo e autónomo, que não apresenta, no plano semântico-pragmático, o carácter moralizador ou exemplar e de vocação comunitária presente nos contos de tradição oral (designados nos sistemas linguísticos francês e inglês como *conte* e *tale*, respetivamente). Tendo em conta estes e os demais parâmetros explicitados por Gerald Prince (cf. 1993: 328) – prosa, ficcionalidade, literariedade –, cremos poderem ser considerados contos todos os textos breves que integram as obras em estudo.

Existem algumas características específicas do conto, decorrentes das propriedades enunciadas, que merecem destaque por terem efeitos específicos na leitura das obras compósitas que integram. Os textos situados no centro do campo paradigmático abrangido pelo conto identificam-se com narrativas breves, regidas “por un pequeño pero rigurosísimo repertorio de principios técnicos” (Neuman 2006: 172), responsáveis pela concentração, intensidade e tensão perceptíveis durante a leitura⁴⁰. Para Juan Bosch a técnica fundamental do conto consiste em “mantener vivo el interés del lector y por tanto sostener sin caídas la tensión, la fuerza interior con que el suceso va produciéndose” (1993: 367). O mesmo autor sustenta que o contista deve saber agarrar o leitor desde a primeira frase: “Saber comenzar un cuento es tan importante como saber terminarlo” (368). Para Carlos Mastrángelo, “[t]oda la elaboración [del cuento] (...) reside, desde su comienzo, en ir preparando su terminación” (1993: 115), o que determina uma “sensación de esfericidad” (253), já assinalada por Julio Cortázar: “ese género de tan difícil definición, (...) tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario” (1971: 405).

A brevidade textual pode, por um lado, coincidir com a reduzida amplitude cronológica da matéria narrada e, suscitar, por outro, um tratamento específico se a matéria for de maior extensão temporal, como sucede em “El hijo de Andrés Aparicio” (*Agua quemada*) e, sobretudo, em “Río Grande, río Bravo” (*La frontera de cristal*). Na maioria dos contos de *Misteriosa Buenos Aires*, a brevidade textual concretiza-se no plano da matéria narrada, a qual tende a concentrar-se em torno do instante significativo mencionado

³⁸ “The only thing on a common-sense level that distinguishes novel reading from short story reading is that the reader is bound to recall more of the details in the short story than in the novel” (Friedman 1989: 25).

³⁹ “(...) texte bref, ne pouvant (...) composer à lui seul un livre, la nouvelle s’inscrit nécessairement dans un régime de publication polytextuel” (Audet & Dufour 2010: 27).

⁴⁰ Julio Cortázar assegura que a intensidade resulta da “eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias”, enquanto a tensão, modo particular da intensidade, corresponde à criação de uma atmosfera específica que impele o leitor a prosseguir a leitura (1971: 412). Para um aprofundamento do conceito de tensão narrativa aplicado ao conto cf. Neuman 2006: 173-176.

por Cortázar⁴¹. Neste tipo de contos, fundados discursivamente na valorização de um momento e nas emoções emergentes em seu redor, confluem a dimensão transformativa do texto narrativo e o esplendor do instante, característica do texto lírico: “Un relato breve es una feliz intersección entre lo poético y lo narrativo” (Neuman 2006: 172)⁴².

David Mourão-Ferreira, divergindo daqueles que perspetivam os géneros narrativos situando-os num plano contínuo⁴³, considerou que o conto se situa numa dimensão diferente tanto da novela como do romance, pelo facto de nele se tratar de forma particular a matéria temporal – “há, na origem profunda de todos os géneros literários, dois estados de duração, fundamentais e opostos: um, que resulta duma atenção especial dada ao *momento*; outro, que provém da integração do momento na *sucessão histórica* dos momentos” (1992: 19). Neste sentido, o conto e o poema “não passam de construções literárias ao redor dum ponto”, participando do que o crítico designa por “*atitude lírica*”. A esta dinâmica cruzada entre a natureza sequencial da macronarrativa e o instante significativo que alguns contos condensam, ou, nas palavras de Juan Bosch, entre a extensão do romance e a intensidade do conto (cf. 1993: 367), corresponderão efeitos próprios de leitura.

1.1.4. Dinâmicas de leitura

O critério mais comumente aceite pela generalidade da crítica para identificar as formas narrativas compósitas foi definido por Ingram – “Central to the dynamics of the short story cycle is the tension between the one and the many” (1967: 9) – e confirmado por Susan Mann – “there is only one essential characteristic of the short story cycle: the stories are both self-sufficient and interrelated” (1989: 15). Dunn e Morris, por seu lado, fazem referência a “the dynamic tension between text pieces and the whole text” (1995: 19), enquanto Lundén salienta “[t]he tension between variety and unity, separateness and interconnectedness, fragmentation and continuity, openness and closure” (1999: 12).

No âmbito das “formas de escritura serial y fragmentaria” (Zavala 2005: 356), o grau de tensão entre o todo e as partes é bastante variável; daí, quanto a nós, a necessidade de diferenciação entre ciclo de contos e romance compósito, numa distinção que dê conta de duas formas diferentes de engendramento narrativo e de construção das dinâmicas de leitura. Tal distinção, que constitui um dos

⁴¹ “Piensen en los cuentos que no han podido olvidar y verán que todos ellos tienen la misma característica: son aglutinantes de una realidad infinitamente más basta que la de su mera anécdota, y por eso han influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente, la brevedad de su texto” (1971: 410).

⁴² São exemplos destes contos para Norman Friedman (1989): “Hills Like White Elephants”, de Ernest Hemingway e “A Telephone Call”, de Dorothy Parker.

⁴³ Friedman, por exemplo, defende que as diferenças entre conto, novela e romance devem ser consideradas “as a matter of degree rather than of kind” (1989: 18).

objetivos principais do nosso estudo, foi intuída por diversos críticos, como se comprova pela conceptualização de várias subcategorias a que fizemos referência⁴⁴.

O processo fundamental de leitura do romance compósito foi identificado por Miguel Gomes – “el lector tiene al menos dos elecciones primarias: agrupar cada pieza subordinándola al libro o agrupar sólo los elementos internos de cada cuento borrando de su conciencia todo lo que suceda fuera de esa pieza” (2000: 561). A receção constrói-se, assim, a partir da dinâmica entre elementos propiciadores de coesão e de fratura. Zavala refere-se a mecanismos de serialidade e de fragmentação (cf. 2005: 355), enquanto Gabriel Matelo distingue dispositivos unificadores e dispositivos de autonomização (cf. 2010: 2209). Rolf Lundén, por seu lado, considera as estratégias centrífugas e as centrípetas, sendo estas “end-orientation, retrospective patterning, intratextuality, narrativity, and framing” (1999: 60). Para o crítico, os mecanismos centrífugos decorrem do efeito de autonomia dos contos: “the resolution and completeness of each autonomous story is the basic strategy in the creation of openness in the totality of the work” (60). A tensão existente entre o uno e o múltiplo permanece após sucessivas leituras: “even as they grow increasingly familiar with a cycle, readers would respond on some levels to the stories as discrete entities” (Mann 1989: 19)⁴⁵.

A dinâmica de leitura das formas narrativas compósitas, baseada nos princípios de recorrência e de desenvolvimento, foi primeiramente explicitada por Ingram:

Recurrence and development usually operate concurrently like the motion of a wheel. The rim of the wheel represents recurrent elements (...) which rotate around a thematic center. (...) The motion of a wheel is a single process. (...) [T]he thematic core of a cycle expands and deepens as the elements of the cycle repeat themselves in varied contexts (1967: 12).

A aplicação do princípio da recorrência temática pode culminar na transformação do elemento repetido em símbolo: “This typically cyclic pattern often amplifies and deepens the significance of the repeated element to such an extent that it becomes a symbol” (309).

A maioria dos críticos seguiu a perspectiva apresentada por Ingram (cf. Luscher 1989: 149). Jennifer J. Smith, por exemplo, usou a metáfora da hélice para descrever a leitura do ciclo de contos, opção que nos parece particularmente adequada no caso de romances compósitos como *Agua quemada*:

⁴⁴ Cf. *supra*, p.15. René Audet, após identificar algumas estratégias de leitura operativas nas coleções de contos, afirma: “the question would be whether or not a fragmented novel can be considered a collection” (2014: 43).

⁴⁵ “Our full realization of the patterns weaving together such stories often evolves from several rereadings, since only after reading the whole collection and confirming schemes of coherence can we fully reconcile the parts to the whole” (Luscher 1989: 164).

A more accurate metaphor might be that of the helix, as the stories circle without exact repetition. The linking structures serve as axes around which the stories curve. As a form that draws attention to the imperfect cyclicalness of the stories, the genre abjures linearity in favor of episodic, non-chronological narratives (2011: 3).

Referindo-se às estratégias de leitura adequadas ao compósito de contos, Lundén destacou o mecanismo de “retrospective patterning” (1999: 65), que define como “a repeated backward glance from one story to the preceding one/s” (61), e prossegue:

Short story composites are not concerned with resolving problems and coming to an end. They are rather unsuspenseful narratives revealing an incomplete world; the reader is encouraged to ask how characters, themes, and symbols of one story are related to those of the preceding ones (63).

O crítico salienta, ainda, a importância das referências intertextuais como instrumento coesivo, assinalando a inexistência de prolepses entre narrativas breves (cf. 62). Lundén refere que o leitor, distraído de qualquer notação paratextual, apenas começa a suspeitar do entrosamento das narrativas que integram o volume que tem entre mãos a partir do segundo ou do terceiro contos: “Not until the first few linkages appear, usually far into the second or third story, does the reader begin to suspect that the text is not a collection of stories but a composite” (77).

Basearemos a nossa leitura no que se considera ser a dinâmica fundacional das formas narrativas compósitas: o diálogo assíduo e plurívoco existente entre o todo e as partes. Verifica-se, nas obras que participam do romance compósito, uma construção de sentidos resultante de um movimento de leitura pluridirecional: inicialmente centrado na unidade textual, posteriormente direcionado da parte para a(s) parte(s) e, no final, do todo para as diferentes unidades. Num primeiro momento, o(s) sentido(s) da obra emerge(m) da junção simples das suas partes constitutivas. Progressivamente, vão sendo criados laços semânticos transversais que complexificam e enriquecem o exercício interpretativo: “The meaning which is created on the level of the whole is not simply the sum of the meanings of the single texts, but can be seen as of those recurrent and developing elements activated by the reader in the reading process” (Duyck 2014: 14). Para sintetizar, recorremos a Marta Altisent:

cada relato exige una doble lectura: un enfoque centrado en la configuración particular de su diseño y sus efectos, y un interés que crece con el avance de las historias. La lectura es el factor dinámico que da progresión a las imágenes y escenas estáticas de cada pieza. Más allá de la brevedad formal de cada cuento, el orden sucesivo y los esquemas recurrentes facilitan la retención de efectos en la memoria del lector (2006; sublinhados nossos).

O(s) sentido(s) das unidades textuais assume(m) uma outra dimensão se as mesmas forem sendo reintegradas, ao longo da leitura, no todo romanesco. Sem perderem a sua autonomia, os contos “function as reflections and illuminators of all the stories that constitute the horizon” (Lundén 1999: 67). Tal necessidade de conhecer todos, ou, pelo menos, a maioria dos textos que compõem uma obra para se compreender proficuamente cada unidade textual *per se*, torna-se evidente, se pensarmos no conto “Everybody knows”, que faz parte de *The Golden Apples*. O leitor só tem consciência da radicalidade da experiência por que passou Maideen Sumrall, narrada nesse texto, depois de ter conhecimento de que tal “aventura” provocou o suicídio da personagem, tal como é relatado no conto final, “The wanderers”.

A leitura de qualquer conto, publicado num volume juntamente com outras narrativas breves, é influenciada pelos textos junto dos quais o mesmo se encontra (cf. Luscher 1989: 152, Duyck 2014: 83). Teremos, assim, em conta as considerações de Marta Altisent a respeito da coleção de contos, as quais julgamos válidas para as formas narrativas compósitas:

Por una parte, el cuento depende del libro para sobrevivir, pero al entrar a formar parte de un volumen pierde el carácter efímero y de ‘criatura solitaria’ (...) que tenía como publicación aislada en la revista o el periódico. El marco sobreimpuesto de la colección altera definitivamente su significación y recepción (2006).

Procuraremos, durante a leitura, ter em atenção as narrativas breves que circundam determinado texto e as relações de sentido passíveis de entre eles serem estabelecidas, nas variantes de reforço (cf. Nagel 2001: 16) e de contraste (cf. Mora 1993: 132, Nagel 2001: 16).

A designação romance compósito identifica uma macronarrativa de construção episódica fundada num agregado de narrativas breves, organizadas num conjunto progressivamente unificável durante o processo de receção: “we experience not only the pleasure of patterned closure in each story but also the rewards of discovering larger unifying strategies” (Luscher 1989: 158). Perante um romance compósito, o leitor constrói um percurso de sentido ambivalente: por um lado, e a partir de determinado momento, busca a coerência do todo, procurando repetições, remissões, espaços, personagens, narradores e temas comuns; por outro, congratula-se com a inteireza dos contos que pontuam ritmicamente a (relativa) linearidade⁴⁶ do discurso romanesco. Assim, no romance compósito “each text-piece ‘ends’ in that it reaches a dénouement that provides some level of closure”, ao mesmo tempo que “some larger narrative remain unresolved, so that the text-pieces also act as the chapters of a novel” (Cox 1998: 154).

⁴⁶ Retomamos, de forma aproximada, os termos geométricos usados por David Mourão-Ferreira para caracterizar os “dois estados de duração” característicos do poema/conto (“*ponto*”) e da novela/romance (“*linha*”, 1992: 19).

1.1.5. Princípios organizativos e de construção

Os princípios unificadores do romance compósito, sejam designados paradigmas de recorrência ou princípios organizativos, carecem de maior precisão relativamente ao que tem sido evidenciado pela crítica. Concordamos com Lundén (cf. 1999: 35) e Anderson Imbert: “no creemos que los temas sean una base adecuada para clasificar estas colecciones” (2006: 75).

Ian Reid distinguiu os mecanismos externos e internos responsáveis pela coesão macrotextual do ciclo de contos (cf. 1977: 46). Ingram foi o primeiro a comentar, de forma sistematizada, os processos externos (ou estáticos) que contribuem para unificar os ciclos de contos, tendo destacado os títulos, os números dos capítulos e as narrativas-quadro (cf. 1967: 11). Susan Mann acrescentou, a esse respeito, “the prologue, the epilogue, or transitional paragraphs between stories” (1989: 2). Alguns destes mecanismos apresentam-se em obras como *Todas las familias felices*, de Carlos Fuentes.

Uma atenção particular será por nós prestada aos aspetos paratextuais (cf. Dunn & Morris 1995: 11, Ferguson 2003: 4, Sánchez Carbó 2012). Os primeiros indícios aptos a despertar a atenção do leitor para o facto de uma obra dever ser lida como ciclo de contos ou como romance compósito situam-se, precisamente, no plano paratextual: título, subtítulo, epígrafes, dedicatórias, prefácios, mapas ou esquemas representando famílias e/ou espaços. Se é certo que, por si só, “ningún paratexto define a una colección de relatos integrados” (Sánchez Carbó 2012: 149), não pode deixar de se tomar em consideração o contributo daqueles elementos para a construção de uma perceção mais unificada ou serializada da obra. De todos os elementos deve realçar-se o título da publicação, já que este “condensa y destaca la forma o el elemento de integración de los relatos en una colección” (140). Alguns subtítulos dão conta da consciência genológica dos respetivos autores, cabendo destacar a esse propósito os dos romances de Carlos Fuentes em estudo.

Do ponto de vista interno, Ingram considera como “[t]he most pervasive unifying pattern (...) the dynamic pattern of recurrent development” (1967: 309), o qual pode funcionar por simetria ou assimetria, ideia corroborada em estudos mais recentes: “En todos buscaremos aquellos rasgos que van suplementando y reafirmando las relaciones entre las partes del libro, sean éstas de similitud o de contraste” (Mora 1990: 115; cf. Nagel 2001: 16). Os padrões de desenvolvimento recorrente podem, também, constituir-se como lineares, “such as the chronologically sequential”, ou multidirecionais, “such as thematic and symbolic expansion, or deepening and broadening of meaning” (Ingram 1967: 12). O romance compósito caracteriza-se pelo facto de a justaposição de contos não se realizar obrigatoriamente mediante princípios de ordenação cronológica ou causal, podendo a progressão narrativa construir-se a partir de outros mecanismos. A este respeito, Lundén assinala a quase inexistência de relações de sequencialidade entre as narrativas breves, uma vez que “the emphasis is on the independent state of the moment” (1999: 98).

O mesmo autor defende que a característica mais evidente do compósito de contos consiste na “disruption created by the gaps between the stories” (89). Tais lacunas e indeterminações, existentes em qualquer texto literário, são particularmente relevantes naquele formato narrativo e devem ser lidas como vazios significantes: “the gaps between composite stories are not to be regarded as passive states of absence, but rather as dynamic components of the composite’s specific narrative structure” (91). Predomina no compósito de contos um ritmo específico de leitura que concilia o discurso singulativo das unidades textuais e as frequentes elipses internarrativas. O leitor viaja, assim, entre a pausa e a extrema aceleração, entre a cena dialogada e o silêncio (cf. 93).

Tendo em conta as particularidades dos mecanismos unificadores, Ingram distinguiu “theme-cycles, character-cycles, mood-cycles, cycles on some particular subject (marriage, war, death), cycles set in one locale, cycles narrated in the first person” (1967: 313). Dunn e Morris consideraram princípios organizativos do romance compósito o espaço, o(s) protagonista(s), o padrão narrativo e a reflexão metanarrativa. Relativamente a este último, esclarecem as autoras: “Composite novels whose interconnections are established through this principle may feature a narrator who, aware of the difficulties (or joys) of telling a story, makes the telling process itself the primary focus” (1995: 16). Antonaya Núñez-Castelo, por seu lado, considerou “[e]l lugar, los personajes, la narración, los temas y el tiempo” (2000: 442), enquanto Jennifer J. Smith optou por “[c]ommon settings, recurring characters – often from the same family – and experimentations with temporality” (2011: 10). Por último, Zavala mencionou a “unidad temática, genérica o estilística” (2005: 354), entendendo por esta última “un tono común (...), como la búsqueda de una verdad personal” (360).

No seguimento de Susan Mann (1989: 8-14), os críticos têm centrado a sua atenção em três princípios organizativos fundamentais – espaço, personagem e tema –, desenvolvendo-se os mesmos, do ponto de vista da receção, por “recurrencia” e “desarrollo” (Antonaya Núñez-Castelo 2000: 454). Nagel refere “a continuing protagonist (...), a consistent setting (...) or the progressive development of a theme” (2001: 16), tendo Mora salientado “el escenario común y la aparición de los mismos personajes en diversos cuentos” (1993: 132). Margot Kelley defende a existência de uma ou várias personagens comuns a todas as narrativas breves como característica fundamental do que considera *novels-in-stories* (cf. 2005: 297).

Relativamente às personagens, Nagel refere que o ciclo de contos, pelo seu desenho compositivo, se adequa melhor à representação de famílias ou de comunidades, ao invés de protagonistas individuais (cf. 2001: 15, Mann 1989, Dunn & Morris 1995, Antonaya Núñez-Castelo 2000). Os títulos das obras de Horacio Quiroga, *Los desterrados*, e de Mario Benedetti, *Montevideanos*, sugerem a presença de uma característica que já Ingram assinalara: “However this community may be achieved, it usually can be said to constitute ‘the central character’ of a cycle” (1967: 16). Gerald Kennedy associa, também, as

formas narrativas compósitas à representação de comunidades: “Perhaps insofar as story sequences present collective or composite narratives, they may all be said to construct tenuous fictive communities” (1995: XIII). Os romances compósitos *This Is How You Lose Her*, de Junot Díaz, no qual se representa o cotidiano de imigrantes dominicanos num bairro de Nova Iorque, *El desapego es una manera de querernos* (2015), da escritora argentina Selva Almada, e *Love Medicine* (1984), de Louise Erdrich, dedicado ao retrato de várias famílias indígenas Chippewa residentes no Dakota do Norte, são exemplos do que se acaba de afirmar.

Em confluência com a tradição das narrativas de comunidade (cf. Zagarell 1988), as personagens dos romances compósitos são, em geral, concebidas enquanto elementos representativos do grupo sobre o qual um autor pretende efabular. A justaposição de contos com diferentes protagonistas que partilham um espaço comum permite oferecer uma visão mais ampla do coletivo do que a conseguida, em geral, pelo romance: “By displacing a central protagonist, these texts achieve a brand of collective experience and history largely unavailable in the novel and impossible in the story” (Smith 2018: 9) ⁴⁷.

James Nagel reforça a importância do espaço como elemento fundador da coesão macrotextual: “In the history of the genre, the most persistent continuity in the form has been in setting” (2001: 17; cf. Dunn & Morris 1995: 15, Anderson Imbert 2006: 62, Smith 2011: 18). A representação de um espaço comum a todas ou à maioria dos contos encontra-se presente num número significativo de obras narrativas compósitas, funcionando como indício de percepção genológica: “When a common setting dominates the stories (...) we might be alert for other potential unities” (Luscher 1989: 159) ⁴⁸.

Na distinção entre ciclo de contos e romance compósito, teremos em consideração um princípio de leitura fundamental que Ingram designa por “cyclical habit of mind” (1967: 18) ⁴⁹ e que Robert Luscher descreve: “Given a title, a beginning, and an end, we will valiantly attempt to make sense of what initially seem disjunct images, unrelated incidents” (1989: 155). Dada a nossa tendência, enquanto leitores, para procurarmos a unidade no múltiplo (o que nos caracterizaria do ponto de vista antropológico; cf. Dunn & Morris 1995: 5), tendemos a concordar com Suzanne Ferguson: “the idea of ‘sequence’ or ‘cycle’ or ‘composite novel’ has been so broadly applied as to cover nearly any collection of stories” (2003: 3). De facto, estamos conscientes de que “[o]ur desire for unity and coherence is so great that we often use our literary competencies to integrate apparently unrelated material” (Luscher 1989: 155), o que caracteriza

⁴⁷ “(...) where the typical novel allows its reader to experience minutely the life of one main character, the story cycle bombards us with a multitude of experiences that cause us to invest in the community as a whole rather than in any individual” (Cox 1998: 155).

⁴⁸ Para além das obras do *corpus*, devem mencionar-se *Dubliners*, *Winesburg, Ohio*, *The Pastures of Heaven*, *Los desterrados*, *Montevideanos*, *Los funerales de la Mamá Grande*, *Todas las familias felices*, *The Golden Apples*, *Cenas da Vida de Aldeia* (2009) e *Entre Amigos* (2013), de Amos Oz. Lundén não partilha desta opinião: “The repeated appearance of narrator, character, and event seems more of a distinctive feature than place and symbol, unless the latter are of a very specific nature, like a very restricted neighbourhood” (1999: 44).

⁴⁹ “The cyclical habit of mind is merely the tendency to compose, arrange, or complete sets of individual units so that they form a new whole through patterns of recurrence and development” (1967: 18).

a leitura do que Audet designa como coleções de contos: “Combining formal and contextual processes, the collection is an impressive inference-producing device” (2014: 38).

Na categorização das formas narrativas compósitas que propomos, procuraremos seguir Susan Mann – “the reverberations must involve more than the connections that link any writer’s work” (1989: 16) –, assim como Dunn e Morris – “the fact that an occasional image is repeated in a few stories, creating a faint echo at best, is hardly a strong interconnective fiber” (1995: 13). Por aquilo que temos vindo a referir, e partindo da definição avançada por Jennifer J. Smith para ciclo de contos⁵⁰, consideramos que o romance compósito se caracteriza pela justaposição de narrativas breves que, partilhando espaços, personagens e linhas temáticas, se encontram organizadas num processo de construção tendente ao delineamento de uma intriga central relativamente definida.

1.2. Conceptualização genológica e tradição literária

1.2.1. Princípios de enquadramento genológico

A categorização genológica das obras que constituem formas narrativas compósitas tem-se revelado uma atribulada tarefa de que os críticos se tendem a eximir:

La delimitación taxonómica del género se ha hecho difícil al considerar que su territorio se ubica entre géneros pertenecientes a zonas diferentes de lo literario: la novela y el cuento (en el campo académico) y la colección de cuentos (en el campo editorial) (Matelo 2010: 2208).

O modelo caracterizado por fronteiras bem delimitadas entre géneros literários não parece constituir um enquadramento teórico operativo para uma análise profícua destas formas narrativas:

El estudio de los *cuentos integrados* (...) pone en evidencia la necesidad de formular una nueva preceptiva para la teoría de los géneros literarios (...) [dada] la insuficiencia de la preceptiva genérica tradicional para dar cabida a textos que se resisten a ser reducidos a uno u otro canon de lectura (Zavala 2005: 354, 359).

Consideramos que o romance compósito se situa num cruzamento desafiante, tendo em conta a lógica dos géneros literários, parecendo questionar, por um lado, “generic classification, while still

⁵⁰ “(...) a grouping of independent but interrelated short stories written in prose; shared geographical settings, recurring characters or character types, consistent structural devices, or connected thematic concerns (or any combination of these elements)” (Smith 2011: 5).

drawing strongly on generic logics” (Frow 2015: 121), dado que “[t]he short story’s limitation is (...) combined with the novel’s elaboration without losing the integrity of either genre” (Pacht 2009: 6).

Os estudiosos anglo-saxónicos, no seguimento de Ingram, consideram o ciclo de contos “a unique literary genre” (1967: 313), sem explicitarem o sentido preciso de tal designação. Os críticos hispânicos, por seu lado, divergem entre si. Antonaya Núñez-Castelo defende a integração destes textos numa categoria genológica autónoma: “no es una simple amalgama, o un híbrido de novela y colección de relatos, sino un género que nos presenta otra manera de ver el universo creado por la ficción” (1999: 336). Miguel Gomes refere-se também a uma “categoría genológica” (2000: 558), tal como Pablo Brescia e Evelia Romano (cf. 2006: 15). Lauro Zavala e José Sánchez Carbó, no entanto, usam o termo “modalidad” (2005: 359, 2012: 135), permanecendo ambígua a amplitude semântica de tal designação⁵¹.

Neste estudo, partimos da perspectiva de Miguel Gomes, o qual considera que o ciclo de contos constitui uma “categoría genológica admitida por una comunidad literaria, pues varios indicios permiten afirmar que estamos ante un sistema de convenciones mediante el cual se comunican diversos individuos” (2000: 558). Importa esclarecer que concebemos género como “a configuration or entity mediating between the general and the particular, code and message, *langue* and *parole*, discourse and text, at various levels of abstraction (...) but usually with a privileging of the first term” (Prince 1993: 330), funcionando essencialmente como “the frames that establish appropriate ways of reading (...) texts” (Frow 2015: 31).

Reconhecemos, com David Chandler, que o estudo genológico “is a theoretical minefield” (1997: 3) e nesse sentido adotamos a perspectiva do crítico: “if we are studying the way in which genre frames the reader’s interpretation of a text then we would do well to focus on how readers identify genres rather than on theoretical distinctions” (4, sublinhado nosso). Estamos conscientes de que não há textos literários que não participem ⁵² de géneros, correspondendo estes tanto a modelos teóricos imprescindíveis no processo compositivo, como a constructos fundadores do horizonte de expectativas do leitor: “Genre *constrains* the possible ways in which a text is interpreted, guiding readers of a text towards a *preferred reading*” (8; cf. Frow 2015: 76).

O diálogo estabelecido entre as obras literárias e os géneros é plurívoco, sendo a relação entre os dois constante e recíproca: “texts are thought to use or to perform the genres by which they are shaped” (Frow 2015: 27). Os géneros literários não são entidades imutáveis, identificando-se com categorias históricas, moduláveis a partir do diálogo autor-texto-leitor. A classificação genológica não resulta da

⁵¹ García Berrio e Huerta Calvo consideram modalidade uma categoria “de carácter adjetivo, parcial y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra”, de que são exemplos: “*la sátira, la alegoría, la parodia*” (1992: 145). Neste sentido, o romance compósito, pela sua organização estrutural, não deve ser perspectivado enquanto modalidade; cf. Frow 2015: 71.

⁵² Seguimos Derrida, que prefere o verbo “participar” a “pertencer” para designar a relação estabelecida entre as categorias texto e género (*apud* Frow 2015: 27).

observação de um conjunto de propriedades permanentes de um texto, estando, antes, tal exercício submetido ao devir histórico e ao olhar informado, mas contingente, de quem lê. A sugestão de enquadramento genológico que a nossa leitura propõe é, portanto, perene, como tudo o que deriva de humanas competências: “Genre is a category that we *impute* to texts, and under different circumstances this imputation may change” (Frow 2015: 111). Estamos cientes, portanto, de que não existe um modelo genológico global que permita situar um determinado texto numa única e exclusiva categoria, já que cada um participa de vários géneros, aos quais se atribui importância relativa de acordo com as circunstâncias históricas de produção e de receção.

Devemos referir que a relação estabelecida entre as categorias texto e género literário é complexa e não derivativa, funcionando por graus de participação mais do que por parâmetros de inclusão ou de exclusão. O modelo de conceptualização genológica que nos parece servir melhor a leitura das formas narrativas compósitas corresponde ao modelo cognitivo prototípico horizontal, no qual “classes defined by prototypes have a common core and then fade into fuzziness at the edges” (59).

Seguiremos Ingram (1967), considerando que a categorização genológica das obras do *corpus* se deve perspetivar em termos de um *continuum* classificativo e não de delimitações estanques, no âmbito de um sistema em que “genres are not positive classes, defined only by their salient features, but are defined in relational terms which distinguish these features according to their place and function” (Frow 2015: 135). Ao modelo vertical de classe e subclasse, os estudiosos das formas narrativas compósitas têm preferido o modelo horizontal gradativo – “its central components are best described through critical triangulation: a cycle is less defined than a novel but has much greater coherence and thematic integrity than a mere collection of unrelated stories” (Nagel 2001: 17).

No modelo horizontal de conceptualização genológica, os processos comparativos são particularmente significativos (cf. Fowler 1990: 159). Cremos que apenas se compreendem os mecanismos operativos no romance compósito se lermos tais obras juntamente com textos que participem do ciclo de contos ou do romance fragmentário. Sendo as fronteiras porosas e as zonas de indeterminação potencialmente significantes é a partir de leituras comparativas que a participação de determinada obra num género se revela de forma mais consistente, como se verifica no estudo genológico do conto, realizado, em geral, por comparação com o romance.

Os traços necessários para concluir sobre o grau de participação de uma obra num determinado género tendem a ser em número limitado. Os textos que apresentam um maior número de traços associados a um género consideram-se no centro do campo prototipicamente abrangido por tal categoria. Registe-se que, em geral, não existem traços característicos de um só género: “Particular features which are characteristic of a genre are not normally unique to it; it is their relative prominence, combination and functions which are distinctive” (Chandler 1997: 3).

A leitura que realizaremos tem em conta o hibridismo genológico, cruzando-se no romance compósito princípios de construção e dinâmicas de leitura específicos, resultantes da confluência de dois géneros: o conto e o romance. O hibridismo genológico tem sido uma característica recorrente dos textos ao longo da história literária. Segundo Ralph Cohen, a consciência da natureza combinatória dos géneros assumiu maior importância após a emergência do romance, ocorrida, na sua perspetiva, no início do século XVIII⁵³. Se integrarmos a leitura das formas narrativas compósitas no âmbito da “teoria combinatória dos géneros”, tal permitir-nos-á “estudar (...) as interações dentro das combinações e os modos pelos quais estas diferem de combinações anteriores” (Cohen 2001: 233). Esta perspetiva parece-nos produtiva tendo em conta o nosso objeto de estudo, dado que as formas narrativas compósitas se distinguem de outros formatos narrativos, seriais e episódicos – como os ciclos de microcontos⁵⁴ e o romance fragmentário – tanto pelas características das unidades textuais como pela forma de as combinar.

Enquanto formas de publicação caracterizadas pela disposição paratática de narrativas breves num volume, o ciclo de contos e o romance compósito encontram-se juntos no eixo horizontal classificativo acima proposto. No entanto, e num plano de análise mais fino, tendo em conta a distinção que pretendemos tornar operativa entre as duas categorias, optámos por considerar o romance compósito, pelas suas propriedades semântico-pragmáticas e estilístico-formais, um subgénero romanesco (cf. Reis 2018: 488), identificando-se o ciclo de contos com uma série narrativa publicada num único volume. Importa notar que a série narrativa “não obriga necessariamente a um *desenlace* (...), mas tão só ao respeito por aquela continuidade, que corresponde ao princípio da serialidade”, e “que é assegurada por uma ou várias entidades (personagens, ações, espaços [...])” (474, 473).

Alguns críticos (cf. Luscher 1989: 158, Mora 1993: 132 e Gomes 2000: 562) têm enfatizado o papel do leitor no processo de categorização genológica das formas narrativas compósitas. Zavala, por exemplo, considera que o estudo dos contos integrados implica uma reponderação dos estatutos tradicionais de leitor e de autor, uma vez que o discurso elítico e pluricentrado pressupõe a cooperação de um recetor consciente do processo de descodificação que a leitura implica (cf. 2005: 354). Embora recusemos afirmações categóricas como a de Antonaya Núñez-Castelo, segundo a qual “el ciclo de cuentos existe con independencia de que haya o no un lector dispuesto a intervenir en el proceso” (2000: 438), não podemos deixar de atribuir relevância à intenção autoral, expressa, nomeadamente, em paratextos e em entrevistas⁵⁵. A este propósito e a título exemplificativo, lemos como um ciclo de contos o livro de

⁵³ O crítico menciona como exemplos *Joseph Andrews*, de Henry Fielding, e *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, de Laurence Sterne (cf. Cohen 2001: 234).

⁵⁴ Sobre este assunto cf. Zavala 2005 e Noguerol 2006.

⁵⁵ Sobre a importância da figura autoral na categorização das formas narrativas compósitas cf. Luscher 1989: 159, Mann 1989:16, Dunn & Morris 1995: 16, Ferguson 2003: 8, Sánchez Carbó 2010: 9 e Lundén 2014: 49.

Mariana Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Tal sucede, em primeiro lugar, porque todas as narrativas breves partilham um semelhante tom de estranheza, sendo protagonizadas por jovens femininas com especial apetência para a perceção do insólito e para a adoção de comportamentos “selvagens”, linhas temáticas sugeridas nas duas epígrafes do livro. São, no entanto, as apreciações da escritora confessando a sua condição primeira de romancista e a intenção de escrever um livro unitário que fundamentam, de forma mais consistente, a nossa opção de leitura (cf. Enríquez 2018).

Distanciamo-nos, por outro lado, das perspectivas de Graciela Tomassini – “la integración entre las unidades es fundamentalmente un efecto de lectura y, por lo tanto, una ‘producción del lector’” (2004: 51) – e de Miguel Gomes – “la mayoría de los elementos textuales (...) no unen literalmente el conjunto de cuentos, pero permiten al lector hacerlo si lo desea” (2000: 560). Finalmente, apesar de estarmos conscientes de que um texto não se define pela participação num só género, temos algumas reservas relativamente aos argumentos de Zavala, para quem uma obra narrativa compósita pode ser lida, no mesmo momento histórico, como “novela”, “serie de cuentos” ou “ciclo de minificciones” (2005: 356).

Perspetivaremos, em síntese, a nossa análise tendo em conta os pressupostos dos estudos de receção (cf. Wiliis 2018), sem deixar de considerar os desígnios dos autores revelados, quer em elementos paratextuais, quer em reflexões produzidas em entrevistas ou em textos ensaísticos. Não esqueceremos, sobretudo, que a categorização genológica resulta de um encontro frutífero entre um texto, um autor e um leitor: “Readers and writers negotiate the generic status of particular texts but do not have the power to make their ascriptions an inherent property of those texts” (Frow 2015: 119).

1.2.2. Os ciclos ancestrais e a fragmentação modernista

A generalidade da crítica (cf. Ingram 1967: 6, Mann 1989: 2, Mora 1990: 115, Nagel 2001: 3, Lundén 2014, Smith 2018) entrevê antecedentes longínquos para o ciclo de contos, formato narrativo emergente a partir de meados do século XIX, o qual se relacionaria com uma tradição literária remontando a obras como *Odisseia*, de Homero, *Metamorfoses*, de Ovídio, *Panchatantra*, *As Mil e Uma Noites*, *Decameron*, de Boccaccio e *The Canterbury Tales*, de Chaucer⁵⁶. A maioria das obras consideradas antecedentes do ciclo de contos caracteriza-se pelo facto de as unidades textuais justapostas se organizarem na dependência sintática de uma narrativa-quadro ou se relacionarem graças à presença de um mesmo protagonista em busca de aventuras. Alguns autores chegam a conceber a existência do ciclo de contos num plano atemporal: “como formato narrativo antropológico resulta

⁵⁶ Duyck nota as diferenças existentes entre tais obras: “the *Odyssey*, the *Panchatantra* and the *Decameron* represent very different models of combining micro-textual and macro-textual levels of narration” (2014: 78).

ahistórico y no-evolutivo, aparece en cualquier tiempo y lugar, o ha existido siempre, disfrazado de usos y propósitos diferentes (Matelo 2010: 2211).

Mathijs Duyck distingue duas correntes críticas no estudo das formas narrativas compósitas: aquela que acentua “an emphasis on historical continuity” e uma outra que as concebe como resultado de “a rupture with tradition” (2014: 75). Revendo-se na primeira, o crítico enquadra o ciclo de contos numa “ongoing tradition of integrating short narrative texts in a single volume in such a way that it creates a surplus of meaning” (78)⁵⁷. Lundén (cf. 2014: 50) e Matelo defenderam semelhante perspectiva, salientando este último que o processo aglutinador de narrativas breves ocorreu no momento da passagem dos sistemas orais para os sistemas escritos:

el género resultaría, entonces, un formato básico desde un punto de vista antropológico que en los comienzos de la historia de la narrativa oral humana habría servido como dispositivo compositivo de pasaje de formatos narrativos orales cortos a otros más complejos, relacionados ya con la etapa de la escritura (2010: 2208).

Para Susan Mann (1989), o ciclo de contos, ainda que com antecedentes ancestrais, emergiu no século XIX, em simultâneo com a publicação de contos em revistas. A estudiosa refere que os autores oitocentistas dos primeiros ciclos se serviam de mecanismos externos unificadores (prólogos, epílogos ou narrativas-quadro), como se comprova em *Tales of the Grotesque & Arabesque* (1840), de Edgar Allan Poe, e *Lettres de mon moulin* (1869), de Alphonse Daudet. Segundo a autora, os escritores foram progressivamente adotando mecanismos internos de coesão textual, perspectiva que decorre, provavelmente, da sua leitura de Ingram: “In the twentieth century, the devices by which the ‘many’ become components of the pattern of the ‘one’ are more subtle, generally, than the devices used in past ages” (1967: 10)⁵⁸.

James Nagel defende, por sua vez, que as origens do ciclo de contos são anteriores à emergência do romance no século XVIII (cf. 2001: 3), especificando Rolf Lundén que tal formato narrativo “came into common usage during the Post-Civil War era” (1999: 2), nos EUA. Michelle Pacht aduz motivos relacionados com o funcionamento do mercado editorial para enquadrar o surgimento do ciclo de contos:

as early as the nineteenth century, American authors measured their success by the number of bound books to their names rather than the number of ‘disposable’ magazine publications. The short story cycle allowed authors to adapt and combine their shorter works to create longer texts, thereby solidifying their literary reputation (2009: 4).

⁵⁷ “The short story composite is firmly anchored in a two-thousand-year tradition of episodic narrative. The modern short story composite is thus a variant of a form of fiction that was the dominant one for centuries” (Lundén 2014: 50).

⁵⁸ Para uma perspectiva crítica desta análise cf. Duyck 2014.

Maggie Dunn e Ann Morris (1995: 1), Gerald Kennedy (1995: VII), Suzanne Ferguson (2003: 2) e Paul March-Russel (2009: 105) associam a maturidade do romance compósito, sequência ou ciclo de contos ao movimento modernista. Obras como *Dubliners* e *Winesburg, Ohio* são consideradas, neste sentido, pioneiras por vários críticos (cf. Dunn & Morris 1995: 4, Smith 2018: 5). A obra de James Joyce referida introduz a ideia segundo a qual “teleological narratives are no longer apt for describing modern life” (Smith 2018: 6). A disposição paratática de unidades narrativas não motivada por relações cronológicas ou causais parece, assim, sugerir a colagem modernista, adequando-se à narração do fracionamento da experiência urbana, à imagem do que sucede em *Manhattan Transfer* (1925), de John Dos Passos. Ao nível das relações interpessoais, “[c]ycles reflect in form and content a central narrative problem of modern literature: how to articulate subjectivity” (Smith 2018: 5). Alguns críticos valorizam as formas narrativas compósitas enquanto práticas efabulatórias que associam a ancestralidade ao contemporâneo: “I believe that it is at this juncture of postmodern experimentation with oral, communal traditions that the contemporary story cycle becomes most radical” (Cox 1998: 151)⁵⁹.

Consideramos que a emergência do ciclo de contos é contemporânea da estabilização do gênero contístico no momento da publicação das narrativas breves em livros a partir de meados do século XIX. Já as obras que deverão ser lidas como romances compósitos, ainda que com ligações evidentes aos ciclos de contos⁶⁰, são mais comuns a partir de inícios do século XX, acompanhando a “revolução” modernista nos modos de produzir e de ler as narrativas.

1.2.3. As narrativas de comunidade

O protagonismo do elemento espacial constitui um dos elementos a aproximar o romance compósito e o ciclo de contos⁶¹. Em várias obras que se devem ler como formas narrativas compósitas, o espaço, seja cidades como Montevidéu ou Winesburg, uma comunidade rural ficcionalmente designada Morgana, um bairro em Nova Iorque, um vale na Califórnia ou uma região no nordeste da Argentina⁶², o espaço, dizíamos, constitui o princípio organizativo fundamental que agrega em cumplicidade as narrativas breves.

⁵⁹ “The preponderance of the genre across different movements from realism to modernism and postmodernism signals the continuity of the crises of coherence and legibility across these different periods” (Smith 2018: 7).

⁶⁰ “(...) the modern iteration of the short story cycle proliferated from the nineteenth century because it questions the logic of progress and rationality” (Smith 2018: 7).

⁶¹ Tal protagonismo é perceptível nos títulos de obras como *Dubliners*, *Winesburg, Ohio*, *The Pastures of Heaven*, *El llano en llamas*, *Montevideanos*, *Misteriosa Buenos Aires* e *La frontera de cristal*.

⁶² Cf. *Winesburg, Ohio*, *Montevideanos*, *The Golden Apples*, *This Is How You Lose Her*, *The Pastures of Heaven* e *El desapego es una manera de querernos* (2015), de Selva Almada.

Algumas das obras mais representativas das literaturas dos EUA no âmbito das formas narrativas compósitas devem as suas origens ao que Jennifer J. Smith designa como “nineteenth-century village sketch narratives” (2011: 18), que a autora considera “an already robust and dynamic literary form” (2), no seguimento dos estudos de Sandra Zagarell (1988). Diversos críticos subentendem as narrativas de comunidade (cf. Zagarell 1988) como os antecedentes imediatos dos ciclos de contos (cf. Luscher 1989: 153, Mann 1989: 7, Dunn & Morris 1995: 15, Nagel 2001: 3).

As primeiras obras que participam do que Zagarell (1988) considera um género literário emergiram durante a primeira metade do século XIX, nos EUA, em Inglaterra e na Irlanda⁶³. Tais obras, constituídas por um conjunto de episódios ou *sketches*⁶⁴, decorrendo no mesmo espaço rural, foram redigidas, na sua grande maioria, por mulheres e retratam, de forma episódica, o quotidiano de uma comunidade cujos valores e formas de vida contrastam com os dos espaços industrializados então em emergência. A redacção de narrativas de comunidade decorre de um presumível dever de memória da parte de algumas escritoras perante o ocaso de um mundo – “Through their pronounced interest in place, these cycles question the extent to which geographic proximity produces communal affiliation, which is often imagined as an antidote to the poisons of industrialization” (Smith 2011: 18; cf. Zagarell 1988: 500). A efabulação é conduzida pelo princípio da nostalgia (cf. Smith 2011: 4), ou seja, pela crença em “the genre's capacity to reconnect the present with the common culture of the past” (Zagarell 1988: 514). A emergência de tais obras parece relacionar-se, também, com preocupações regionalistas atinentes à construção política dos EUA, perspectiva partilhada no ciclo de contos: “The short-story cycle emerges as a central genre in understanding American literary nationalism” (Smith 2011: 3). Para alguns autores, as narrativas de comunidade constituem uma alternativa ao romance oitocentista no relato da nação compósita que são os EUA: “From the genre's earliest phases, writers and reviewers alike questioned whether the diversity of the United States could be expressed in the novel” (Smith 2018: 15).

O conjunto de habitantes de uma determinada localidade ou região, nas suas vivências e divergências quotidianas, constitui a matéria por excelência das narrativas de comunidade: “In keeping with the predominant focus on the collective life of the community, characterization typically exemplifies modes of interdependence among community members” (Zagarell 1988: 503). As unidades textuais não estão dispostas segundo uma linearidade cronológica ou causal, sendo o princípio de coesão fundamental a “limited locality” (Smith 2011: 3). Em termos de dinâmicas de leitura, nestas obras, “the particular sequence of episodes is generally less important than the episodes' repeated exemplification

⁶³ A autora especifica o seu entendimento de género literário: “narrative of community should be understood as a generative principle present in, and in some cases constituting the generic center of, a number of extended prose narratives” (1988: 502).

⁶⁴ Juan Bosch distingue o conto de outras formas narrativas breves como “un cuadro, una escena, una estampa”, por nele se narrar aquilo que tem “indudable importancia” (1993: 365). As narrativas de comunidade, constituídas predominantemente por *sketches*, ocupam-se, pelo contrário, da descrição de ambientes e rotinas, não do excecional. Trata-se do que Zagarell designa por “everyday literature” (1988: 514).

of the dynamics that maintain the community” (Zagarell 1988: 520), o que nos faz pensar em “the cyclic pattern” (Ingram 1967: 15). Os eventos narrados nas unidades textuais, contrariamente ao que sucederá nos romances em análise, são “absolutely ordinary” e concebem-se enquanto “expressions of community history and values” (Zagarell 1988: 503).

As narrativas de comunidade foram, durante muito tempo, relegadas para as margens da história literária por serem cultivadas por escritoras, como Sarah Orne Jewett (*The Country of the Pointed Firs*, 1896), e por se distanciarem do então emergente género “maior” da narrativa: o romance (cf. Zagarell 1988: 504)⁶⁵. Este caracterizava-se pela representação de um conflito entre um indivíduo e o mundo⁶⁶, constituindo o expoente máximo do que a estudiosa denomina “the Western belief in the heroic indomitability of the self” (499). Contrariamente ao que é comum no género romanesco, nestas obras “the narrative does not feature individualized lives but develops an interdependent community network in which characters are portrayed with reference to how they intersect” (520).

Em síntese, algumas características aproximam o ciclo de contos e o romance compósito das narrativas de comunidade, cabendo destacar a disposição paratática das unidades textuais, desprovida de motivações lógico-causais, e o protagonismo conferido ao elemento espacial.

1.2.4. O romance fragmentário

O romance compósito comunga também de constantes temático-formais presentes no romance fragmentário, forma dominante na práxis romanesca durante o período modernista e largamente cultivada nos nossos dias⁶⁷. Como características do romance fragmentário salientam-se, em concomitância com os aspetos já referidos⁶⁸, o fracionamento da intriga – organizando-se os segmentos textuais “a partir de cuidados montajes en los que la elipsis adquiere un papel fundamental” (Noguerol 2010: 12) –, o descentramento de perspectivas e a inscrição de uma voz autoral harmonizando ideologicamente o discurso (cf. Tadié 1990: 10).

Apresentando os romances compósito e fragmentário uma diversidade de perspectivas narrativas e não se encontrando os fragmentos ou os detalhes⁶⁹ dispostos obrigatoriamente em sequencialidade,

⁶⁵ Tradicionalmente, “[a]esthetic unity and coherence became the measure of great art, and disjointed and open works were often dismissed as flawed or uninteresting” (Smith 2018: 3).

⁶⁶ Para García Peinado o romance moderno caracteriza-se pela “aprendizaje de un héroe doméstico en lucha con las estructuras materiales de la sociedad en la que está inmerso” (1998: 35).

⁶⁷ Na América Hispânica, são de destacar as obras de Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz* (1949), de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955), e de Carlos Fuentes, *La región más transparente* (1958). Sobre a presença do romance fragmentário nas literaturas contemporâneas daquela região cultural cf. Ainsa 2010 e Noguerol 2010.

⁶⁸ Cf. *supra*, p. 14.

⁶⁹ Cf. *supra*, p. 17.

as dinâmicas de leitura assemelham-se: “gradually a more general project of the text emerges as an energy that pushes readers toward the discovery of some type of narrative coherence” (D’Lugo 1997: 8). Nos dois casos, potencia-se a cooperação de um leitor ativo e consciente no preenchimento dos vazios discursivos: “They [the gaps] cannot be naturalized without some type of consciousness interference” (7)⁷⁰. A fragmentariedade discursiva funciona como “metaphor for sociopolitical realities” (XV), mais concretamente, tendo em conta os romances do *corpus*, da desagregação comunitária das metrópoles contemporâneas: “Fragmentation dramatizes atomization, a product of today’s impersonal society or overgrown metropoli” (11).

No romance fragmentário o leitor vê-se compelido “a reconstruir la secuencia de la historia narrada, al mismo tiempo que reconoce la interrelación ideológica que existe entre los acontecimientos narrados” (Zavala 2005: 362). A organização do romance fragmentário promove no leitor, desde as primeiras páginas, o desejo de reconstituir a unidade perdida: “Discourse promotes a consideration of the whole, which then prompts readers to search for unity, the implied unity in the text” (D’Lugo 1997: 8). No romance compósito, por seu lado, graças à natureza narratologicamente completa das partes (por vezes explicitada pelo autor⁷¹) e à amplitude dos hiatos entre contos, a consciência da possibilidade de preenchimento das elipses emerge mais lentamente, assim como a perceção de uma unidade global a reconstruir.

Relativamente aos aspetos em que os romances compósito e fragmentário divergem, deve referir-se ainda que no último as partes, além de possuírem dimensões variáveis⁷², podem não ser de dominante narrativa nem mesmo de natureza verbal, como se comprova em *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho⁷³. Muitas vezes os segmentos textuais não são dotados de título, sendo o parcelamento discursivo perceptível, num primeiro momento, graças à mancha gráfica: “fragmentation serves as a graphic break with traditional narrative practice. Authors expose gaps on the page in such a way as to make the text announce itself as a non whole” (D’Lugo 1997: 3). Contrariamente ao que sucede no romance compósito, não é perceptível, no romance fragmentário, uma propensão específica para se conferir centralidade diegética ao elemento espacial.

A distinção entre romance compósito e romance fragmentário estabelece-se também do ponto de vista da sintaxe narrativa, no seguimento do que Lauro Zavala considerou “estrategias de serialidad”,

⁷⁰ “Es una estética que por una parte subvierte la concepción tradicional de la novela como un orden secuencialmente lógico, deroga la noción de totalidad comprensiva, o la ilusión de totalidad, y con ello la confianza en la potestad del narrador, y por otra – quizás su aporte más renovador– apela a un nuevo tipo de lector, un lector que debe involucrarse activamente en el proceso narrativo y ejercitar sus propias estrategias de lectura” (Epple 2000: 11).

⁷¹ Cf. *La frontera de cristal – una novela en nueve cuentos* (Fuentes 1995).

⁷² No romance compósito as narrativas breves apresentam dimensão semelhante, sendo a exceção constituída pelo último conto do volume, por vezes, mais longo; cf. Cabrera Infante 1996 e Fuentes 2007, 2016a.

⁷³ Neste ponto, como já afirmámos, divergimos de Dunn e Morris, para quem os romances compósitos podiam incluir “artwork, drawings of various kinds, even photographs” (1995: 9).

que podem ser de carácter “hipotático” ou “paratático” (2005: 372)⁷⁴. Os segmentos textuais que constituem as partes de alguns romances fragmentários estão dispostos em alternância – casos de *El libro de la realidad* (2001), de Arturo Arango, e de *Chicas Muertas* (2014), de Selva Almada – e/ou organizados por encaixe, como em *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho. Destes dois processos compositivos decorre, obviamente, uma menor autonomia textual dos segmentos relativamente ao que sucede no romance compósito, cuja construção se fundamenta na disposição paratática das unidades textuais. Note-se que, graças a este mecanismo, não existem vínculos hierárquicos (no sentido de uma dependência sintática) a relacionar as narrativas breves, facto que não deixará de merecer a nossa atenção, por nos parecer sintomático de uma determinada forma de perceber e de contar a cidade.

1.3. Do ciclo de contos ao romance compósito

1.3.1. O ciclo de contos

As obras narrativas compósitas, tal como por nós consideradas, foram redigidas por um só autor, publicadas num único volume e são constituídas exclusivamente por contos justapostos, em geral de semelhante dimensão. Algumas características distinguem o ciclo da coletânea de contos, a qual corresponde a um conjunto relativamente esparso de narrativas breves que um autor ou um editor decidem a dado momento reunir em forma de livro⁷⁵. Em princípio, os textos reunidos numa coleção revelam marcas estilísticas, mecanismos retóricos e preocupações temáticas recorrentes na poética de determinado escritor. No entanto, tais semelhanças, cuja percepção durante a leitura é acentuada graças à justaposição, não permitem ler tais obras, nem como ciclos de contos, nem, por maioria de razão, como romances compósitos.

No ciclo de contos, a leitura do conjunto de narrativas vai permitindo ao leitor aperceber-se de que se encontra a cooperar na construção de um mundo, por muito disperso e fragmentário que este, por momentos, lhe pareça – “la experiencia de leer cada cuento del conjunto va añadiendo elementos que van a conformar una visión de un mundo común” (Mora 1990: 114). Na receção do ciclo de contos, o princípio da recorrência é fundamental: “The linking structures – of place (...) and family – serve as axes around which the stories curve” (Smith 2018: 6).

À semelhança do que ocorre nas narrativas de comunidade, a partilha de um espaço comum entre unidades textuais assume uma importância primordial no ciclo de contos, considerando-o nós um

⁷⁴ O crítico define a estratégia de “carácter hipotático” como “series de unidades narrativas subordinadas, donde cada una está ligada en un orden sintáctico necesario”, correspondendo a estratégia paratática a “series de unidades narrativas coordinadas, donde cada una es relativamente autónoma y re combinable durante la lectura” (Zavala 2005: 372).

⁷⁵ Para uma distinção, nos planos da produção e da receção, entre a coleção de contos e a antologia, cf. Audet & Dufour 2010.

dos traços necessários para determinar a posição central de uma obra no âmbito daquela categoria – “the genre’s most ubiquitous linking technique: a shared geography or setting” (Smith 2011: 18). Pense-se em ciclos como *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, ou *Los funerales de la Mamá Grande*, de García Márquez. No primeiro verifica-se que todas as histórias decorrem no espaço árido e desolador do *llano*, constituindo tal território o principal responsável pelos desastres e derivas das personagens. No segundo, a maioria das narrativas breves desenvolve-se numa povoação implicitamente identificada com Macondo, comunidade retratada nas suas vivências quotidianas na generalidade dos contos.

A repetição de personagens constitui também um elemento a ter em conta na determinação do grau de participação de uma obra no ciclo de contos. Nesse sentido, os volumes que reúnem as duas características, como *Los funerales de la Mamá Grande* ou *Entre Amigos*, de Amos Oz, situam-se no centro do campo paradigmático correspondente a tal formato narrativo. *Dubliners*, de James Joyce, e *Montevideanos*, de Mario Benedetti, estão mais próximos das coleções contísticas do que as obras anteriormente referidas, pelo facto de as suas narrativas breves, situadas no mesmo espaço urbano, não apresentarem personagens comuns nem situações suscetíveis de constituírem episódios de uma intriga central.

Relativamente próximo das coleções de contos situam-se ainda os ciclos cujas unidades textuais se agregam graças aos mecanismos que Ingram (1967) considerou externos ou estáticos, de que se toma como exemplo *Cuentos de Eva Luna* (1989), de Isabel Allende. Nesta obra, as narrativas breves justapostas enquadram-se numa situação de enunciação ancestral, à qual aludem as duas epígrafes extraídas de *As Mil e Uma Noites*. As unidades textuais justapostas nos ciclos de contos mais próximos das coleções contísticas podem também estar organizadas em diálogo com matrizes literárias anteriores, como sucede em “Cuentos de Hades” (1993), de Luisa Valenzuela, ou sob o modelo de padrões tratadísticos, mecanismo presente em *Gli amori difficili* (1970), de Italo Calvino⁷⁶. Para a leitura de um volume de contos enquanto ciclo, é conveniente, sempre que possível, conhecer as intenções do autor que presidiram à elaboração do livro⁷⁷.

No que diz respeito à tríade de princípios organizativos salientada pela crítica – espaço, personagens e tema –, atribuímos, para a distinção entre coleção e ciclo de contos, menor importância ao último elemento, uma vez que nos parece natural que um conjunto de narrativas breves redigidas por um mesmo autor num espaço de tempo relativamente circunscrito apresente linhas temáticas comuns. Assim, apesar de reconhecermos a existência de isotopias a unir a maioria dos contos que integram *Con y sin nostalgia* (1977), de Mario Benedetti, identificáveis com a fratura física e emocional decorrente das

⁷⁶ “Algunos ciclos narrativos adoptan la apariencia de catálogos o muestrarios de los constituyentes de una totalidad sin que, no obstante, haya un marco ficticio que jerarquice los sucesivos textos” (Gomes 2000: 563); cf. Audet 2014: 41.

⁷⁷ Cf. *supra*, p. 32.

experiências do exílio e do quotidiano sob um regime ditatorial, não julgamos avisado considerar aquele volume um ciclo de contos⁷⁸. Falta-lhe, na verdade, a intenção configurativa de um mundo, centrado na representação de um espaço ficcional circunscrito, pautado por vivências comuns.

Do ponto de vista da receção, os ciclos de contos constituem obras abertas: “The volume as a whole thus becomes an open book, inviting the reader to construct a network of associations that binds the stories together and lends them cumulative thematic impact” (Luscher 1989: 149). Sendo certo que todas as obras literárias são abertas no sentido em que necessitam da intervenção de um recetor para que o seu sentido frutifique, existe nos ciclos de contos um grau de indeterminação semântico-estrutural particularmente evidente, o que se atesta pela ordem relativamente livre de leitura das unidades textuais. O ciclo de contos constitui uma obra estruturalmente aberta, porque “the stories make up (...) an actual multiplicity not ultimately subsumed under a totalizing ending” (Lundén 1999: 87), encontrando-se desprovida de mecanismos de encerramento macronarrativo: “The composite does not privilege the beginning and the end over the middle” (86). Tal abertura estrutural levou Matelo a afirmar: “los ciclos pueden ser leídos como una totalidad distribuida de manera puramente espacial, incluso pictórica” (2010: 2209). De facto, o alinhamento paratático das unidades textuais no ciclo de contos corresponde à narração de eventos simultâneos ou sem qualquer relação lógico-temporal digna de nota.

Para Lundén o compósito de contos é caracterizado por “anti-teleology, anti-closure and its comparatively low degree of narrativity” (2014: 50). Na verdade, o princípio de progressão lógico-temporal que relaciona algumas das unidades textuais no romance compósito (e que permite ao leitor construir uma intriga a entrelaçar as narrativas breves) encontra-se ausente no ciclo de contos: “Because of the short story composite’s disjointed structure and its minimization of temporality and causality, plot is never allowed to become a prominent narrative element” (Lundén 1999: 99). Constitui este, a nosso ver, o traço fundamental a delimitar as duas categorias, justificando a separação entre uma macronarrativa composta por contos justapostos, em que consiste o romance compósito, e uma série de contos fundamentada na representação de um espaço comum, correspondente ao ciclo contístico.

Do princípio de abertura estrutural referido decorre a possibilidade de no ciclo se poderem acrescentar contos em qualquer ponto do volume, o que Lundén avalia como uma potencialidade narrativa: “The paratactic structure of the short story composite leads to what might be termed narrative potentiality, as opposed to the narrative necessity that characterizes traditional novels” (101). Contrariamente ao que sucede no romance compósito, no ciclo de contos a maioria dos textos pode ser retirada do volume ou ver a sua posição alterada, sem que se observem modificações substanciais de

⁷⁸ A fratura apresenta-se, em primeiro lugar, ao nível do corpo humano, seja relacionada com episódios de tortura ou de homicídio – “Pequebú”, “Los astros y vos”, “Escuchar a Mozart”, “Oh quepis, quepis, qué mal me hiciste” –, seja assumindo a forma de deficiência física – “La colección”. Em termos metafóricos, a fratura pode revelar-se ao nível da rutura familiar – “Compensaciones” – ou entre dois amantes – “Gracias, ventre leal”, “El hotelito de la rue Blomet”.

sentido, não existindo o que Seymour Chatman designa por “kernel stories” (1978: 53). A *dispositio* não estruturalmente dependente das unidades textuais possibilita uma leitura aleatória das narrativas breves. Assim, um ciclo de contos

invita a muchas maneras de leer. Se podrá leer uno o varios cuentos, no necesariamente toda la colección, en el mismo o en diferente orden en que aparecen, fenómeno que influirá en la impresión que cada uno, o los varios o el conjunto produzca (Mora 1990: 114; cf. Albizu Yeregui 2012: 78).

A cada reordenação da leitura corresponderá, certamente, a perceção de novas nuances interpretativas; no entanto, “[l]a ruptura estructural de un ciclo es asignificante: no hay pérdida de un todo de sentido, sino la recomposición en otro, siempre parcial y variable, más sensible a la imposición del imaginario del lector, y factible de lecturas estructuralmente no lineales” (Matelo 2010: 2211). Importa não esquecer que a justaposição de contos num volume contribui para a construção de determinados efeitos de leitura, como sucede em qualquer coleção textual, facto ao qual o leitor deve estar atento⁷⁹.

Série constituída pela justaposição, no mesmo volume, de narrativas breves que podem ser lidas desordenadamente, o ciclo de contos parece adequar-se à narração da contemporaneidade, constituindo “el género que mejor se adecua al imaginario post-estructuralista y postcolonial de las series múltiples, abiertas, interdependientes, inciertas, e incompletas en estructura y sentido” (2211). Recorrendo ao modelo rizomático, apresentado por Deleuze e Guattari em *Mille plateaux: capitalismo et schizophrénie*, para explicitar o processo de construção do ciclo de contos, Matelo acrescentou:

un ciclo no respondería a un modelo estructural o generativo, sino que cualquier punto del mismo posee múltiples conexiones desjerarquizadas con otros puntos del ciclo en una multiplicidad variable. Su principio generativo de estructuración paratáctica deja indefinidos sus puntos de inicio, conclusión y centro (2211).

1.3.2. O romance compósito

1.3.2.1. A macronarrativa

A designação romance compósito parece-nos ajustada, uma vez que ao lermos qualquer uma das obras do *corpus* se nos afigura estar perante romances, construídos a partir da justaposição,

⁷⁹ “The material unity of the book as a volume and the fixed order in which the single texts are collected forces them to function in a network of relations of contiguity which are very likely to have further semantic implications” (Duyck 2014: 83).

parcialmente motivada, de narrativas breves. Naqueles textos, emerge a partir da leitura do último conto, o “efecto de totalidad” (Mora 1993: 132) ou “the integrity of the whole” (Dunn & Morris 1995: 19), não se verificando, em termos macrocompositivos, a “rejection of progression and resolution” (Smith 2018: 5), característica dos ciclos de contos.

Numa época em que grande parte do que se publica de natureza ficcional é catalogado como romance pelo mercado editorial⁸⁰ e pelo discurso mediático⁸¹, parece surpreendente a resistência em considerar os romances compósitos textos romanescos, tanto ao nível da comunicação jornalística como da reflexão académica.

A natureza compósita dos romances que analisaremos insere-se numa linha de continuidade relativamente à tradição do género literário. O romance caracterizou-se, desde o século XVII, pela capacidade integradora de variadas tipologias textuais, como cartas, sermões, páginas de diários, podendo apresentar, desde a sua emergência, uma “narração não linear” (Cohen 2001: 226) e um entrecruzamento de vozes narrativas:

the history of the novel can be read in terms of hybridity and homogeneity, with decidedly hybrid beginnings in the seventeenth and eighteenth-centuries, a strong move towards homogenisation in the nineteenth-century, and a similarly strong move towards hybridisation in the late twentieth century (Herman, Jahn & Ryan 2005: 226)⁸².

Um ciclo de contos constitui-se como uma obra literária organizada em torno da representação de um espaço comum, agregando diversas narrativas breves, cuja leitura, à imagem do que sucede na antologia (cf. Audet & Dufour 2010: 40), se pode desenrolar em modo *flâneur*, enquanto o romance compósito constitui uma macronarrativa, cujas unidades textuais, dispostas segundo uma lógica temporal, causal⁸³ ou argumentativa⁸⁴, deverão ser lidas numa sequência, pelo menos parcialmente, determinada pelo autor. A maior ou menor premência de se realizar uma leitura ordenada de um romance compósito depende da relevância nele atribuída à progressão narrativa de natureza temporal-causal.

David Mourão-Ferreira, refletindo sobre as diferenças existentes entre géneros narrativos, identificou a “atitude novelística”, típica do romance, por contraponto à “atitude lírica”, presente no conto,

⁸⁰ Recorde-se a designação “romance” atribuída, em termos de comunicação editorial, a uma obra como *eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, em que a dispersão da matéria e da forma narrativas é sobremaneira evidente (cf. www.tintadachina.pt; consultado a 23.3.2018).

⁸¹ Num artigo recente do jornal *Le Monde*, o *Livro do Desassossego* integrava a lista dos cem melhores romances publicados em França desde 1944 (cf. Leyris, Birnbaum & Georgesco 2019).

⁸² Remontando ainda mais no tempo, podemos considerar que, apresentando-se sob diversos matizes, tal hibridismo é já consubstancial às formas romanescas medievais (cf. Ribeiro 1997).

⁸³ Seymour Chatman considera que as duas noções estão intrinsecamente relacionadas, dada “our powerful tendency to connect the most divergent events”; o crítico acrescenta que “pure ‘chronicle’ is difficult to achieve” (1978: 47, 46).

⁸⁴ Cf. *infra*, p. 45.

caracterizando aquela como “a de quem se apercebe do fluir ininterrupto das coisas, se encontra atento ao suceder contínuo, às peripécias, às mudanças” (1992: 19). cremos que tal “atitude” permite distinguir, em termos macrocompositivos, o romance compósito do ciclo de contos.

Julgamos poder estabelecer, ainda que com as devidas cautelas, um paralelismo elucidador das diferenças existentes entre o romance compósito e o ciclo de contos, socorrendo-nos das categorias texto narrativo e texto descritivo. Nesta perspectiva, o romance compósito assemelhar-se-ia ao texto narrativo na progressividade temporal tendente a um desenlace, enquanto o ciclo de contos se aproximaria do texto descritivo pela vocação espacial e pelo caráter aleatório de disposição das unidades textuais. No primeiro coexistem os princípios de desenvolvimento linear e multidirecional⁸⁵, enquanto no segundo se encontram apenas os últimos:

Time does not exist in a cycle for the sake of hurrying through a single series of events, but rather for going over the same kind of action again, for repeating the situation while varying its components, for deepening one's appreciation of the significance of an action (Ingram 1967: 19).

Tal como as características do texto narrativo se iluminam se tivermos em mente o texto descritivo, também o romance compósito se percebe de forma mais evidente quando comparado ao ciclo de contos.

1.3.2.2. As personagens

A existência de personagens comuns em vários contos é um elemento necessário a ter em conta na leitura e categorização de uma obra no âmbito do subgénero romanesco em estudo. Deve notar-se que a recorrência de agentes diegéticos tem de revestir-se de uma relevância estruturante se a quisermos usar como critério diferenciador entre o romance compósito e o ciclo de contos. Tal relevância decorre, a nosso ver, do contributo dado pelas personagens repetidas na construção de uma intriga que una (pelo menos) o primeiro ao último textos do volume. Embora existam em *Todas las familias felices* de Carlos Fuentes, vários contos que partilham intervenientes e situações narrativas (cf. “Los lazos conjugales 1”, “Los lazos conjugales 2” e “El matrimonio secreto”), a obra não é considerada um romance pelo seu autor⁸⁶. Na verdade, tal repetição não é estruturante, porquanto surge num número restrito de

⁸⁵ Cf. *supra*, p. 25.

⁸⁶ “*Todas las familias felices* no es una novela, no tiene continuidad de principio, medio y fin” (Fuentes 2006b).

contos, não situados em posições nucleares⁸⁷, e as personagens não contribuem para a construção de uma linha narrativa que unifique o conjunto da obra.

O romance compósito, como se comprovará nos estudos de caso a apresentar, caracteriza-se pela existência de um conjunto de protagonistas que habitam ou se deslocam no mesmo território e cujos percursos diegéticos tendem, em algum momento, a cruzar-se. No plano da macronarrativa, existe alguma dificuldade em destringir personagens principais de secundárias, já que tais categorias são intermutáveis nos diversos contos. No subgénero em apreço, tendem a existir “*collective protagonist[s]*” (Dunn & Morris 1995: 15), como famílias ou membros de uma geração, cujos elementos se dispersam pelas várias unidades textuais. No espaço ficcional, convivem “personajes similares” (Zavala 2005: 360) que partilham “patrones de conducta, habla o actitudes que devienen sistemas de signos paradigmáticos” (Mora 1993: 133). Anderson Imbert, a este propósito, sugeriu o conceito de “figura paradigmática” (2006: 69), próximo do de protagonista compósito: “The composite (...) offers a panoramic view of a setting and its people, whereas the novel’s form demands limitation of focus to individuals” (Joanne V. Creighton *apud* Mann 1989: 10). Não podemos deixar de acentuar a vocação de representação comunitária do romance compósito, decorrente do processo de justaposição de unidades textuais autónomas que, em termos formais, o caracteriza: “hay que conseguir una *identidad colectiva* a través de la narración, por medio de la comparación y yuxtaposición de las experiencias individuales, que unidas crean el tejido de la comunidad” (Antonaya Núñez-Castelo 2000: 447).

No romance compósito, a caracterização das personagens depende, sobretudo, da leitura cruzada dos diferentes contos: “In short story cycles, characters do not usually develop in the kind of single continuous process one finds most often in novels. (...) [T]hey are often delineated through comparison with and contrast to the other characters in the cycle” (Ingram 1967: 14, 15). Tal processo evoca, segundo Ingram, o romance medieval, no qual a justaposição de aventuras constitui o mecanismo compositivo dominante (ainda que não exclusivo): “Like heroes of past ages, they, too, are often defined by comparison and contrast measured by juxtaposition” (20).

1.3.2.3. Princípios de progressão narrativa e de equivalência temática

Os elementos nucleares constitutivos de uma narrativa correspondem à existência de, pelo menos, uma personagem (ser humano ou entidade animizada) e de uma série de ações decorrendo no tempo, culminando na transformação de uma situação inicial numa situação final, dotadas ambas de equivalência semântica (cf. Prince 1993: 328, Herman 2007: 9). De acordo com Wolf Schmid,

⁸⁷ Cf. *infra*, p. 48.

[i]n the interpretation of a narrative text, the first question to be asked is in what way initial and final states of the storyworld differ (...). The ascription of meaning in the reading of narrative texts aims to identify changes to the initial situation as well as the logic that underpins these changes (2013: 6⁸⁸).

Nas obras que participam do subgénero romanesco em apreço e constituem o *corpus* do trabalho, emerge um processo de transformação significativa de uma situação inicial, relatada no primeiro texto, para uma situação final, apresentada no conto derradeiro. A fim de explicitar tal dinâmica, sustentada na justaposição de situações narrativas que ocorrem em espaços e entre personagens comuns, procuraremos manter um diálogo atento entre o primeiro e o último textos de cada romance, perscrutando, simultaneamente, a lógica compositiva do todo.

O romance compósito, apesar de constituir uma macronarrativa, não apresenta, por força da sua estruturação, uma intriga de sentido linear, não sendo dotado de características como “unity of design” e “inescapable development” (Richardson 2005: 176). Sendo certo que a maioria das obras do *corpus* integra narrativas breves relacionadas por laços de natureza temporal, o mesmo não sucede em todas. Este facto não obsta à existência de progressão narrativa entre as unidades textuais, já que aquela decorre de vários mecanismos, constituindo “a protean, dynamic process, with multiple sources” (177).

Os mecanismos de progressão narrativa podem ser de ordem temporal e não temporal. Os primeiros contribuem para o estabelecimento de relações de natureza lógico-sequencial entre os contos e são os que, tradicionalmente, se associam à construção de uma intriga. Tendo como ponto de partida a distinção estabelecida por Ingram e confirmada por Luscher⁸⁹, optámos por integrar na nossa argumentação conceitos narratológicos explicitados por dois críticos contemporâneos, Brian Richardson e Wolf Schmid, que não refletiram especificamente sobre formas narrativas compósitas.

Brian Richardson considera responsável por “nonplot based narrative ordering” (2005: 168) um dispositivo que designa por “*rhetorical sequencing*” e que define como “an intentional arrangement set forth as advantageously as possible to produce a particular effect: to bring the mind of the reader into closer conformity with the beliefs of the author” (169). Tal mecanismo, que, para nós, deve ter em conta a análise da disposição das unidades textuais no volume, aproximando-se do que García Peinado considera “discursividad”⁹⁰, parece-nos particularmente operativo na leitura de *Agua quemada*. Richardson defende o contributo inequívoco da sequencialização retórica para a construção da progressão narrativa:

⁸⁸ São indicados os parágrafos constantes da publicação eletrónica consultada.

⁸⁹ Luscher menciona “the complementary forces that unite all works of fiction: linear or diachronic unity (...) and associative or synchronic unity” (1989: 151).

⁹⁰ Dimensão identificada com “la progresión del texto en función de una dinámica lógica” ou argumentativa que o crítico distingue de “narratividad”, a qual pressupõe “la progresión del texto en función de una dinámica evenemencial” (1988: 25).

“it is every bit as ‘functional’ as traditional emplotment, whose purpose is to impel the reader from chapter to chapter observing how sympathetic protagonists attempt to overcome adversity and attain their desires” (169). No caso dos romances compósitos cujas narrativas breves se organizam por sequencialização retórica, a liberdade de leitura das unidades textuais é relativamente maior.

Um outro mecanismo, constituído por “motif based, architectonic, numerological, or geometrical kinds of sequencing” (170), contribui para a unificação dos contos num todo romanesco. Identificaremos tal mecanismo com aquilo que Wolf Schmid considera o dispositivo de equivalência temática: “segments of the story or of the text, regardless of their position in time and irrespective of their causal embedding, are associated on the basis of properties they are perceived to share” (2013: 1). O crítico caracteriza a equivalência temática presente na prosa narrativa (por contraponto à equivalência formal inerente ao texto poético) como sendo constituída por “parallels and resemblances between characters, situations, and events” (3), acrescentando que tais paralelismos podem funcionar no sentido da semelhança ou do contraste⁹¹. A respeito das funções do mecanismo de equivalência temática, deve assinalar-se a construção de arqui-situações, ou seja, “the equivalence of two or more situations” (5), processo que será relevante na leitura de *Agua quemada* e de *Hudson el redentor*.

No romance compósito, como, aliás, em qualquer obra romanesca, a progressão narrativa articula-se com a coesão textual proporcionada pelo mecanismo de equivalência temática: “Equivalence produces, against the sequentiality of the story (...), a simultaneity (...) of elements which are often distant from one another not only on the syntagmatic axis of the text, but also on the time axis of the story” (3)⁹². Sendo a leitura, como qualquer ato comunicativo, um exercício de natureza durativa, a repetição de motivos não se constitui como um fenómeno estático mas sim dinâmico, delineando-se a sua interpretação por acumulação e transformação semânticas. Nos romances compósitos cujos contos se dispõem cronologicamente é graças ao mecanismo de equivalência temática que o leitor consegue suprir algumas elipses:

Not only the determining causes, but even the changes themselves are only rarely described explicitly and reliably and must therefore usually be reconstructed. In their reconstruction, the reader is called on to draw on equivalences. In many cases, it is only non-temporal linking that brings temporal changes and their logic to the surface (6).

⁹¹ “Equivalence” e “parallelism” foram termos usados por Roman Jakobson para caracterizar textos em que a função poética da linguagem era dominante. A equivalência formal está presente na poesia através do ritmo e das aliterações, o que leva Schmid a afirmar: “Equivalence of situations in a narrative can be compared to rhyme in verse” (2013: 5).

⁹² Schmid chama a atenção para o papel fundamental do leitor no âmbito do processo de descodificação das equivalências temáticas: “The highlighting of specific features and the assignment of equivalences is a matter of interpretation. Although the equivalences do characterize and reciprocally determine one another, their identification and integration into a semantic thread remains an action to be performed by the reader” (2013: 2). García Peinado designou esta forma de engendramento textual “en función de una dinámica analógica” (1998: 25) como “poeticidad”.

Deve notar-se, no entanto, uma diferença de caráter ontológico entre o princípio de progressão narrativa lógico-temporal e o mecanismo de equivalência temática, sendo certo que o primeiro apenas no romance compósito se encontra (e não no ciclo de contos):

temporal links such as sequentiality and causality (...) cannot be transformed into equivalences. Being before or after, being cause or effect are ontological designations of a completely different nature to being equivalent (Schmid 2013: 2).

A maioria das unidades textuais que integra os romances compósitos do *corpus* relaciona-se no plano da ordenação temporal, podendo verificar-se uma sucessividade explícita, como em *Misteriosa Buenos Aires* ou *Hudson el redentor*, ou implícita, o que sucede em *La frontera de cristal*. O vínculo temporal é explícito quando fornecido pelo autor no paratexto (como no romance de Mujica Lainez) ou pelo(s) narrador(es) nos diversos contos e implícito quando resulta da inferência do recetor a partir do cruzamento de vários elementos textuais. Em *La frontera de cristal* o leitor reconhece a passagem de tempo através da forma como é descrito o progressivo cansaço de Michelina Laborde relativamente a Leonardo Barroso, com quem iniciou um relacionamento amoroso reportado no primeiro conto. A organização cronológica pode ser parcial, como sucede no romance de Fuentes referido, ou total, quando todas as unidades narrativas se encontram unidas por uma determinada relação temporal, o que se verifica, por exemplo, em *Misteriosa Buenos Aires*.

1.3.2.4. Os contos fundadores

No âmbito da macronarrativa que o romance compósito constitui, nem todos os contos possuem a mesma relevância semântico-pragmática. Devemos referir, em primeiro lugar, as narrativas que, embora situadas no nível diegético, se assemelham a prólogos ou a epílogos, como sucede em *The Pastures of Heaven*. Neste caso, os dois contos estrategicamente dispostos no início e no final do volume funcionam como um prólogo e um epílogo, porquanto, situando-se em momentos anterior e posterior ao início e ao fim da intriga central, permitem apresentar o espaço-protagonista na sua dimensão antitética de lugar edénico e de espaço prestes a ser corrompido pelo Homem ⁹³.

Lundén distinguiu as unidades textuais que integram os compósitos de contos. Num primeiro momento, e recuperando a terminologia de Chatman (1978), tal distinção consistiu na diferenciação entre

⁹³ “Daí a poucos minutos chegou ao cimo da encosta e parou maravilhado com o que via: um grande vale cheio de pastagens verdes, onde ruminava uma manada de veados”; “um dia, serão construídas naquele vale casas de pedra, jardins, campos de golfe e grandes grades de ferro” (Steinbeck 2013: 10, 212).

“nuclear stories” e “satellite stories” (Lundén 1999: 103), correspondendo as primeiras às narrativas que não podem ser retiradas do volume sem que a organização estrutural da obra seja significativamente modificada: “A short story composite often consists of a few central or nuclear stories and other stories of less significance to the logic of the plot” (126). Num segundo momento, o crítico destrinçou as “anchor stories” (124) das “fringe stories” (126), constituindo estas uma espécie de “extreme satellite story” (125). As duas subcategorias constituem o que Lundén designa por dispositivos disruptivos da unidade macrotextual: “The anchor story is, in relation to the other stories of the composite, excessively long, often overshadowing the other stories”, enquanto “the fringe story challenges the thematic coherence of the short story composite” (2014: 60)⁹⁴.

Às narrativas breves que contribuem, de forma significativa, para a leitura da obra como um todo romanesco, situadas nos lugares estratégicos da macronarrativa, o início e o fim do volume⁹⁵, e não noutros, atribuiremos a designação de contos fundadores. Note-se que nem todos os contos fundadores devem ser considerados nucleares, como o confirmam os dois textos mencionados de *The Pastures of Heaven*. Sempre que o texto inicial constitua uma apresentação de personagens ou de cenários fundamentais para a leitura do conjunto das narrativas breves será por nós designado como um conto-pórtico (cf. Mora 1992: 322). O conto final, ocupando também uma posição determinante na configuração da obra narrativa compósita como um romance, apresenta, em geral, uma súpula de personagens e de situações narradas na maioria dos restantes textos – “it [the cycle] attempts to draw together in a final story or series of stories the themes and motifs, symbols, and (sometimes) characters which have been developing throughout” (Ingram 1967: 16). Tratar-se-á, nesses casos, de contos-súmulas, de que são exemplos os contos derradeiros de *La frontera de cristal* e de *Hudson el redentor*. O final do romance compósito não coincide, em geral, com o *terminus* de uma ação, correspondendo antes à congregação significativa de linhas narrativas dispersas, pela qual o narrador procura preencher interstícios de silêncio resultantes do engendramento compósito da obra⁹⁶. O conto final pode constituir um conto-clímax, quando nele se aprofunda um princípio narrativo subjacente noutros textos. Tal sucede em *Agua quemada*, romance em que “El hijo de Andrés Aparicio” representa o culminar da progressão narrativa organizada em sequencialização retórica. Processo semelhante foi usado por Cabrera Infante em *El delito de bailar el chachacha* (1996). É na narrativa final deste romance que o leitor percebe o fundamento

⁹⁴ A diferenciação entre as duas subcategorias pode revelar-se difícil, como se constata da leitura do conto epónimo de *Los funerales de la Mamá Grande*; cf. *infra*, p. 160.

⁹⁵ “(...) beginnings and endings are essential for demarcating the extent of the story itself, for framing it, for introducing and then resolving instabilities” (Richardson 2013: 25).

⁹⁶ “(...) aquí se dan otros amarres muy sutiles de líneas tiradas previamente que juntan y explican (aunque sea parcialmente) algunos patrones recurrentes que fueron enigmáticos en los demás relatos” (Mora 1993: 136).

da construção em variação das demais narrativas breves, muito semelhantes ao nível dos intervenientes, espaço, voz e temas⁹⁷.

A designação conto fundador incluirá ainda textos não situados em posições fixas do volume, mas particularmente relevantes na exegese da obra pelas chaves de leitura que encerram. Trata-se, nesse caso, de textos cruciais “para afirmar el sentido del total del libro” e que se referem “globalmente a motivos claves de (...) los cuentos” (Mora 1993: 133), de que consideramos exemplar “El espejo desordenado” de *Misteriosa Buenos Aires*. As narrativas breves que dão título ao volume correspondem, em princípio, a contos fundadores, devendo suscitar um interesse particular do leitor, porquanto, em geral, “se destacan temas o seres imaginarios de ese texto como emblema de los otros y se nos insinúa que son viables las analogías o contraposiciones” (Gomes 2000: 569). Encontram-se nesta situação os contos epónimos de *La frontera de cristal* e de *Hudson el redentor*.

Em síntese, no romance compósito, as unidades narrativas autónomas, constituídas por contos, encontram-se justapostas no mesmo volume, inter-relacionando-se através de espaços, personagens, narradores e linhas temáticas comuns. Em termos de processos unificadores, destaca-se o mecanismo de equivalência temática associado aos princípios organizativos acima enumerados. A progressão narrativa, organizada numa lógica temporal-causal ou em sequencialização retórica, culmina num desenlace revelado no conto final, momento em que o leitor atinge, potencialmente, “a stasis which equals the expectation of nothing” (Lundén 1999: 64). A construção em parataxe, característica do subgénero romanesco, concorre para o delineamento de uma intriga episódica e pontuada por múltiplas elipses. Os contos cuja posição inicial ou final não pode ser alterada ou que condensam importantes chaves de leitura do volume como um todo romanesco são considerados fundadores.

Relativamente às dinâmicas de leitura do romance compósito, deve referir-se que a reduzida importância da lógica temporal-causal a unir as unidades textuais torna “virtually impossible to predict the development or the final outcome of the story line” (Lundén 1999: 99). Na relação a estabelecer, durante a leitura, entre as partes e o todo o recetor faz uso sobretudo do mecanismo de “retrospective patterning” (65), pois vai construindo “la obra en retrospectiva, es decir a la inversa de la mirada anticipadora y orientada hacia el final del cuento y la novela” (Matelo 2010: 2209).

Nos quatro estudos de caso de que vamos ocupar-nos, procuraremos indagar, por um lado, as razões que aconselham a leitura de uma determinada obra como romance compósito, por outro, o modo como os princípios organizativos e de construção associados a tal categoria genológica contribuem para uma abordagem específica do objeto ficcionado. O subgénero romanesco identifica-se – é esta a nossa

⁹⁷ Trata-se, a nosso ver, de uma forma de o narrador aludir à situação social em Cuba durante o regime de Batista e nos tempos subsequentes à Revolução.

hipótese de trabalho – com uma “forma justa”⁹⁸ e simultaneamente hábil para representar as comunidades compósitas que constituem a selva urbana contemporânea, nessa qualidade se justificando a sua (relativa) autonomia genológica.

⁹⁸ Expressão usada por Sophia de Mello Breyner Andresen a propósito da representação poética da “cidade”, em “A Forma Justa”: “Sei que seria possível construir a forma justa / De uma cidade humana que fosse / Fiel à perfeição do universo” (Andresen 1977).

Capítulo 2 – Representações da cidade na literatura hispano-americana

Os autores representados no *corpus* exprimiram, em diversas ocasiões, interesse em ficcionar aquela que consideram a sua cidade. Relativamente a Carlos Fuentes, desde o primeiro romance, *La región más transparente*, a Cidade do México surge como foco de gravitação ficcional: “Je crois que mes livres trouvent leur origine dans des images de villes et la ville de mes rêves et de mes cauchemars est la ville de Mexico” (2005: 60). A capital mexicana é mesmo a protagonista do romance compósito *Agua quemada* e do ciclo de contos *Todas las familias felices*. Também Buenos Aires constituiu objeto de particular atenção por parte de Mujica Lainez, que à mesma dedicou obras de géneros variados, desde a coletânea de poemas *Canto a Buenos Aires* (1943) ao conjunto de ensaios *Los porteños* (1979), passando por *Estampas de Buenos Aires* (1946), textos sobre a capital argentina acompanhados por desenhos de Marie Elisabeth Wrede. Trelles Paz situou todos os seus romances publicados até ao momento na capital do Peru.

O espaço constitui um elemento significativo fundamental tanto nas formas narrativas compósitas (cf. Mann 1989: 13, Nagel 2001: 17) como nas narrativas de comunidade, tomadas enquanto coleções de textos breves “linked by limited localities” (Smith 2001: 2) e emergentes em alguns sistemas literários anglófonos em inícios do século XIX⁹⁹. Tal predominância do elemento espacial, concretizada textualmente na representação de territórios urbanos ou rurais, pode revestir-se de uma tendência mais descritiva ou mais narrativa (conforme se trate de um ciclo de contos ou de um romance compósito). Na sequência da tradição inaugurada por *Dubliners*, de James Joyce, diversos críticos chamaram a atenção para a particular apetência de, através do ciclo de contos, se representar a cidade moderna:

While, on the one hand, the short story cycle has been used successfully to create a sense of regional identity, on the other hand, it has been an effective tool in describing the modern city where social ties are looser, kinship systems less structured and personal identity more alienated (March-Russell 2009: 109).

A propósito da presença importante de formas narrativas compósitas nos sistemas literários americanos¹⁰⁰, vários críticos têm colocado a hipótese da sua especial plasticidade, comparativamente ao romance de matriz oitocentista, no que diz respeito à representação de territórios caracterizados historicamente pela miscigenação e pelo hibridismo (cf. García Canclini 2001). James Nagel chama a

⁹⁹ Um aspeto que importará estudar é a eventual presença de narrativas de comunidade nos sistemas literários da América Hispânica.

¹⁰⁰ “(...) it is an important genre, and it deserves to be defined and studied in terms of its vital and continuing contribution to twentieth-century American fiction” (Nagel 2001: 10); “this genre [novel-in-stories] is among the most widely explored recent developments in North American fiction” (Kelley 2005: 295); cf. Zavala 2005: 355.

atenção para o que qualifica como “the cross-cultural appeal of the genre” (2001: 7). São, de facto, diversas as obras que devemos ler como formas narrativas compósitas centradas na representação de comunidades multiculturais nos EUA, de que se tomam como exemplos *Love Medicine* (1984), de Louise Erdrich, *The Last of the Menu Girls* (1986), de Denise Chávez, *The House on Mango Street* (1991), de Sandra Cisneros, ou *This Is How You Lose Her* (2012), de Junot Díaz. No seguimento de Zagarell (1988), várias autoras (cf. Kelley 1997: 64, Smith 2001) têm associado tais formas narrativas à escrita feminina das margens, emergente em contextos urbanos de exclusão relacionados com a imigração e com a homossexualidade. Karen Cox, para quem as origens do ciclo de contos se relacionam com tradições literárias ancestrais¹⁰¹, justifica a sua relevância nas literaturas dos EUA pela “emphasis on relationships within the community” (1988: 156).

Constitui objetivo fundamental do nosso estudo analisar as formas como os processos de construção específicos do romance compósito contribuem para a representação de determinadas cidades. Socorrendo-nos das considerações de García Canclini a respeito das potencialidades operativas da fotografia (relativamente ao cinema) num estudo qualitativo sobre “la formación de los imaginarios urbanos” (1997: 109) na Cidade do México, analisaremos, num primeiro momento, a capacidade “fotográfica” das unidades textuais, constituídas por contos, de representar “el conjunto de experiencias desarticuladas que se obtienen en una megaciudad” (112)¹⁰². Considera o antropólogo argentino que,

[a] diferencia de las narraciones cinematográficas, que ayudan a imaginar ciudades más o menos integradas, la fotografía ofrece escenas o instantes discontinuos que pueden aspirar a una representatividad más extensa pero siempre separan una experiencia del contexto (112).

No capítulo final, a partir da leitura das quatro obras seleccionadas, refletiremos sobre as eventuais potencialidades do subgénero romanesco na representação do todo compósito que as metrópoles contemporâneas constituem¹⁰³.

Existe um diálogo constante e plurívoco entre os espaços construídos ficcionalmente e os dispositivos genológicos que os enquadram. Cremos, por um lado, que as configurações do género influenciam a forma como um espaço é literariamente construído¹⁰⁴; daí que uma das questões a que

¹⁰¹ “(...) the genre has clear affinities to oral traditions and to the project of retrieving communal memory and building community so prominent in what we designate as ‘ethnic literatures’” (1998: 151).

¹⁰² Pense-se na analogia, estabelecida por Cortázar, entre o conto e a fotografia (cf. 1971: 406).

¹⁰³ Recorde-se que a poética do romance compósito se fundamenta na criação de uma “dynamic tension between text-pieces and the whole text”, sublinhando-se, pela própria designação adotada e relativamente ao ciclo de contos, “the integrity of the whole” (Dunn & Morris 1995: 19).

¹⁰⁴ “The novel-in-stories form certainly makes possible new perceptions and perspectives, for both reader and writer” (Kelley 2005: 301).

daremos atenção seja a de analisar “the ways in which its [short story cycle] particular form generates meaning” (Mann 1989: 2). Julgamos, por outro lado, que a percepção do espaço influi na autonomização do próprio género ou subgénero literário: “la concepción del espacio determina el género narrativo novelesco al que pertenece un texto, otorgándole cierta identidad literaria” (Carrillo Torea 2003: 3). No âmbito geográfico da América Hispânica, deve notar-se que a mestiçagem, traço identitário regional concebido e reformulado por intelectuais desde o século XIX, surge, também, como “característica definitoria” das cidades (Carrillo Torea 2006: 374) ¹⁰⁵.

2.1. Da cidade geográfica à cidade textual

Nos romances em estudo, as cidades (mais propriamente, a cidade-região¹⁰⁶ em *La frontera de cristal*) assumem um protagonismo inegável, constituindo “el marco común (...), alrededor del que se crea el significado y se establecen las conexiones entre las historias” (Santamaría 2002: 290). As cidades ficcionadas nas obras do *corpus* não correspondem a cenários que permitem enquadrar uma intriga, antes condicionando os comportamentos das personagens e determinando a trama dos acontecimentos. “El personaje es el lugar”, afirmou Mujica Lainez a Joaquín Soler Serrano (1976), a propósito de *Aquí vivieron*. Tais entidades animizadas são, assim, “capaces de imponer y desarrollar una trama literaria” (Carrillo Torea 2003: 1), ao mesmo tempo que “condiciona[n] conductas, produce[n] sentimientos o devora[n] de forma monstruosa” (Popeanga Chelaru 2015: 33).

Para Jorge Locane, nas obras a que chama “textos de ciudad” (2016: 70), “la construcción del espacio urbano no cumple una función secundaria, de mero escenario, sino que ella misma es el objetivo central de las operaciones de escritura” (35), funcionando como “motivo principal de reflexión e experimentación estética” (94). Os eventos narrados nos vários romances ocorrem porque os seus intervenientes habitam um determinado espaço urbano, sendo por ele condicionados nas suas atitudes, crenças, valores e no relacionamento com os outros. As aglomerações urbanas ficcionadas constituem, assim, um componente vital da intriga, no sentido em que “[e]l estar determina el ser” (Aínsa 2006: 33).

Ainda que se constate uma clara preocupação referencial nas obras do *corpus*, importa não esquecer que as cidades-protagonistas configuram universos discursivos aos quais se não deve atribuir estatuto ontológico diverso do inerente ao artefacto ficcional. O esforço de mimetização do real é subsidiado pelo fazer literário, de modo que “el espacio urbano recreado en la ficción (...) no es otro que

¹⁰⁵ No seguimento das reflexões de José Martí e de José Enrique Rodó, Roberto Fernández Retamar fundamentou, em *Calibán* (1969), a identidade cultural latino-americana na ideia de mestiçagem.

¹⁰⁶ Cf. *infra*, p.63.

el resultado de una tensión, de una escisión y de una disconformidad con lo real” (170). Carlos Fuentes evoca, em diversos momentos, tal disparidade primordial: “Je ne suis pas un écrivain réaliste de la ville; je suis un inventeur de la ville à des fins personnelles. J’ai le sentiment que Mexico est ma grande invention” (2005: 280). Na ótica do autor mexicano, é essa desconformidade com o real que permite, graças ao poder demiúrgico da palavra e da imaginação romanescas, contrariar o “proceso de des-historización y des-socialización” (1993: 16) em que incorrem as sociedades contemporâneas, criando o romance “complementos verbales del mundo” (22). Tal perspectiva parece corroborada por Mujica Lainez na intenção confessada de, através de *Misteriosa Buenos Aires*, elaborar uma “mitificación simbólica” (Aínsa 2002: 34) da sua cidade¹⁰⁷.

Na presente investigação, importa-nos estudar, e retomando Fuentes, o poder demiúrgico da sintaxe narrativa na representação de determinadas “ciudades textuales” (Locane 2016: 69). Ao longo do nosso estudo, designaremos as cidades-protagonistas do *corpus* por meio desse termo, atribuído por Jorge Locane às aglomerações urbanas representadas nos textos de cidade (cf. 70). Diversos críticos sublinham a indispensabilidade dos imaginários literários na configuração das vivências urbanas, constituindo a cidade um “lugar para habitar y para ser imaginado” (García Canclini 1997: 109)¹⁰⁸. Segundo Rosalba Campra, as cidades “están hechas de ladrillos, de hierro, de cemento. Y de palabras. Ya que es el modo en que han sido nombradas, tanto como los materiales con que se las construyó, lo que dibuja su forma y su significado” (*apud* Aínsa 2006: 146). Na sua reflexão, Locane parte do princípio de que “la ficción se presenta como una herramienta de enorme potencial para abordar las transformaciones y, eventualmente, presentar imágenes alternativas que se solapan (...) sobre el espacio material al hacer un uso simbólico de este o agenciárcelo con fines narrativos” (2016: 70).

¹⁰⁷ As potencialidades agenciadoras do discurso literário relativamente ao espaço urbano foram salientadas por Alejo Carpentier quando constatou que as cidades da América Latina, contrariamente às europeias, “no tienen estilo” (*apud* Aínsa 2002: 34), devido à ausência de obras que operacionalizem “una apropiación estética que interiorice y condense lo que podía ser simple enumeración de exterioridades y apariencias” (Aínsa 2002: 34).

¹⁰⁸ O antropólogo argentino entende imaginário como “el conjunto de repertorios de símbolos con que una sociedad sistematiza y legaliza las imágenes de sí misma y también se proyecta hacia lo *diferente*” (1997: 103), sentido em que tomaremos a palavra.

2.2. A cidade colonial e moderna nas narrativas cronística e romanesca

A relevância do elemento espacial, que constitui o “eje estruturante del relato” (Llarena 1995: 7) nas formas narrativas compósitas, coincide com uma tendência comum à produção literária hispano-americana:

A partir de una presencia cada vez más compleja, cada vez más insistente, el espacio narrativo es un privilegiado espejo de la evolución literaria continental, un elemento imprescindible en su interpretación (10).

Alicia Llarena considera os escritores da região “geógrafos del alma nacional” (2002: 48), destacando, através de tal designação, a preponderância, nas suas obras, da representação do espaço enquanto metonímia identitária da nação. A preocupação com a construção de uma identidade coletiva, a qual pode assumir uma dimensão continental a partir do Modernismo¹⁰⁹, é perceptível na produção romanesca dos autores da região até meados dos anos 70 (cf. Martin 2006: 632). Tendo em conta tal preocupação, é legítimo esperar que algumas cidades textuais do *corpus* se configurem enquanto metonímias de um todo nacional.

O espaço (perspetivado na vertente de cenário original, pretensamente intocado por mão europeia) é dotado de uma importância estratégica nas literaturas da região a partir do Romantismo, pretendendo-se através da sua representação estética contribuir para uma autonomização dos sistemas culturais nacionais face ao modelo hegemónico europeu:

el problema de la representación del espacio americano es casi siempre el directo responsable de las más audaces e imaginativas soluciones, tanto en el proceso de su escritura, como en el proceso de definición de la identidad (Llarena 2002: 43).

Durante o movimento romântico, os escritores sentiram-se instados a contribuir para a construção das identidades nacionais emergentes, tendo laborado a partir da História e da natureza, tomadas como elementos fundamentais de emancipação cultural.

Foi o espaço, natural ou urbanizado, da América que desde cedo deslumbrou o olhar dos cronistas europeus, os quais procuraram através de dispositivos verbais conhecidos descrever a novidade entrevista, projetando, nos seus textos, mitos ancestrais do lugar de origem, como o Paraíso terrestre. Os cronistas, que operaram um “bautismo primordial de la realidad” (Ainsa 2006: 38) nomeando o desconhecido e dando forma ao informe, inauguraram uma tradição regional ao nível da representação

¹⁰⁹ Tomamos a palavra no sentido em que a mesma é usada no contexto histórico-cultural das literaturas hispânicas.

do espaço, revelando “habilidad para sintetizar en la escritura la vasta realidad de América, y poder de convicción para hacerla creíble y verosímil” (Llarena 2002: 46)¹¹⁰.

A dicotomia campo-cidade, profícua na tradição cultural europeia (cf. Popeanga Chelaru 2015), constitui um *topos* fundacional dos sistemas literários hispano-americanos, apresentando aí “un peso simbólico gravitante” (Locane 2016: 27)¹¹¹. As cidades (re)erguidas pelos espanhóis durante o processo de ocupação territorial reproduzem o modelo imperial da “capital-damero” (Aínsa 2002: 20), constituindo uma forma de disciplinação político-administrativa, produtora de territórios urbanizados diferenciados do espaço natural circundante, onde o poder do Estado espanhol, de início, não intervinha. As cidades coloniais constituíram, claramente, instrumentos de controlo e de domínio territorial:

Modelo colonizador por excelencia, la “ciudad-capital” sirve de pretexto al Estado que todavía no existe y justifica el orden administrativo que lo sustenta sobre el resto del territorio. El contorno es progresivamente apropiado e integrado desde el cuadrulado capitalino (20).

A fundação das cidades coloniais correspondeu a “un proceso sociológico de organización y también de delimitación de territorios” (Carrillo Torea 2003: 9), sustentado, nalguns casos, na reedificação sobre ruínas imperiais. Importa não esquecer a imponência de cidades pré-hispânicas como Cuzco ou Tenochtitlan, associadas a uma exibição centralizada do poder: “la ciudad funciona como el gran centro ceremonial desde el cual se impone la autoridad sobre el resto del imperio” (Aínsa 2002: 21). As cidades coloniais na América Hispânica caracterizam-se, em síntese, pela “unidad, planificación y orden riguroso”, sendo regidas por “una razón ordenadora que se revela en un orden social jerárquico transpuesto a un orden distributivo geométrico” (Rama 1998: 19), contrastante com a natureza indómita circundante.

Durante a época de conquista e ocupação espanholas, as cidades foram sinónimo de poder e de proteção relativamente a um espaço exterior caótico e desregulado, mas tais atributos, louvados desde os primeiros cronistas (de que se destaca Bernardo Balbuena, autor de *Grandeza mexicana*, 1604), foram-se esbatendo com o início da industrialização e das migrações rurais. Em finais do século XIX, as aglomerações urbanas são preferencialmente associadas, pelos escritores, à solidão, ao desenraizamento e à desigualdade social, em síntese, “al infierno de la anti-utopía” (Aínsa 2002: 25), de que é exemplar, na literatura brasileira, *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. Numa perspetiva abrangente, Fernando Aínsa considera que as literaturas da região oferecem, desde meados do século

¹¹⁰ “(...) en los textos fundacionales de la historia literaria de Hispanoamérica, vastedad y verosimilitud van a configurarse como problemas del discurso; un discurso que asume el desconocimiento de América y que se enfrenta a esa ignorancia a través de ecuaciones comparativas, hipérboles, mestizaje lingüístico, detallismo abundante e ‘ingenuidad’ candorosa en la descripción de lo maravilloso” (Llarena 2007: 120).

¹¹¹ “La ciudad, lo urbano, la división campo/ciudad, ha dominado el pensamiento latinoamericano desde la Conquista hasta nuestros días” (Silvia Spitta *apud* Locane 2016: 29).

XVIII até aos anos 30 do século XX, uma visão crítica da cidade relativamente a um espaço natural “abierto e incontaminado (...) que será refugio y reserva para ser conservada” (2006: 148).

Em inícios do século XX, os escritores regionalistas, preocupados em “despojar al continente de los excesos idealistas por los que se había vertebrado hasta entonces la visión de América”, “imbuidos por los efluvios deterministas del naturalismo y obsesionados por explicar el medio en que se desenvuelven sus acontecimientos novelescos” (Llarena 2007: 137-138), concedem renovada atenção à paisagem circundante. Enquadram-se nesta tendência as *novelas de la tierra*, de que é exemplar *Doña Bárbara* (1929), do autor venezuelano Rómulo Gallegos.

A partir de meados do século passado, a representação do espaço readquire contornos mítico-simbólicos, porquanto os autores hispano-americanos “elaboran espacios de significación que aspiran a ser míticos, esto es, universales y representantes de un ánimo colectivo” (Llarena 2002: 48), de que é exemplar a cidade de Macondo, inaugurada por García Márquez no romance *La hojarasca* (1955)¹¹². Alicia Llarena considera que “la urbanización literaria”, dominante a partir dos anos 40 do século XX nas literaturas da região, é “sobre todo una respuesta estética, vinculada estrechamente a la renovación de las formas artísticas y al anhelo de universalidad” (48), em contraposição aos particularismos do movimento regionalista, e insere neste paradigma obras como *Misteriosa Buenos Aires* ou *La región más transparente*.

A partir dos anos 50 do século XX (cf. Carrillo Torrea 2003: 1), a cidade converter-se-á, definitivamente, no “espacio simbólico donde se edifican los mapas urbanos de la identidad americana” (Llarena 2007: 147), território a cartografar que exige a experimentação de diferentes linguagens narrativas, como o comprovam *La región más transparente* ou *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar. Tendo em conta a crescente urbanização do planeta e o “solapamiento de los límites entre campo y ciudad” (Locane 2016: 66), não é de admirar que a cidade na América Hispânica concentre progressivamente, ao longo do século XX, “el (...) reflejo de las tensiones políticas, económicas y culturales de la sociedad” (Aínsa 2002: 26), ocupando “el nudo semántico urbano (...), un lugar predominante en la pulsión creadora y en la representación” (Jeftanovic 2007: 73).

As cidades hispano-americanas caracterizam-se pelo facto de terem sido inventadas, numa perspetiva eurocêntrica, pelo discurso dos cronistas e pela pena dos letrados¹¹³, num diálogo contrastivo com

¹¹² Georges Martin (2006) considera modelar o romance *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez pela configuração de Macondo como uma cidade-continente, dimensão abrangente de que nos parecem destituídas as cidades textuais em estudo.

¹¹³ Para Ángel Rama, a cidade colonial, ou “letrada”, era constituída por uma “pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma” e que “estaban estrechamente asociados a las funciones del poder” (1998: 32). Tais funcionários régios eram indispensáveis à constituição da urbe – “Una ciudad, previamente a su aparición en la realidad, debía existir en una representación simbólica que obviamente sólo podían asegurar los signos: las palabras (...) y, subsidiariamente, los diagramas gráficos” (21).

a natureza circundante, associada à “selva” e à “pampa”, tendo sido continuamente recriadas pelo discurso romanesco. A tais características alude o narrador de *Aquiles o el guerrillero y el asesino*, romance póstumo de Carlos Fuentes:

Lo que Castor y Amalia descubrieron leyendo juntos *Rayuela* fue que cosa era vivir en una ciudad para un latinoamericano, qué cosa misteriosa y artificial era una ciudad en un continente todavía devorado por la selva y la pampa, cómo había que tener imaginación y lenguaje para vivir en una ciudad (2016c: 137).

2.3. A cidade contemporânea nas formas narrativas compósitas

2.3.1. Da cidade hostil à cidade-região

As quatro cidades literárias¹¹⁴ do *corpus* são dotadas de natureza maléfica, constituindo territórios de isolamento e de exclusão, onde os espaços públicos se revelam locais de alienação noturna e de violência. A hostilidade que domina os espaços de convivência social atinge também o universo doméstico, profundamente cindido por conflitos e interditos familiares.

Ao longo da nossa reflexão, recorreremos ao conceito de “ciudad hostil”¹¹⁵, que Popeanga Chelaru associou à tradição bíblica da primeira cidade fundada por Caim, analisando-o como *topos* das literaturas europeias desde a Idade Média até à época contemporânea (cf. 2015: 32). Nessa perspectiva, as cidades, enquanto produtos do engenho humano, foram, durante muito tempo, conotadas com a miséria e a ameaça de guerras e de doenças. Os espaços naturais, por outro lado, fruto imediato da criação divina, constituíam uma amostra do Paraíso terrestre por encontrar, como o comprovam as representações literárias do *locus amoenus*¹¹⁶.

Ao contrário do modelo clássico da pólis (cf. Neira 1997), a urbe contemporânea caracteriza-se pelo “empobrecimiento de la esfera pública” (Giordano 2015: 17), no sentido em que os indivíduos tendem a alienar a preocupação com o bem comum, concretizada nomeadamente na partilha convival do espaço, em benefício da defesa intransigente do interesse individual. Os habitantes “de la no-ciudad

¹¹⁴ Incluímos nesta designação o aglomerado Ciudad Juárez-El Paso pelos motivos expostos adiante; cf. *infra*, p. 138.

¹¹⁵ O termo surgiu numa crónica de Arturo Pérez-Reverte publicada em 2010 na revista *XL Semanal*. As cidades assim nomeadas são caracterizadas pela “presencia de grandes infraestructuras”, “contaminación ambiental”, “alta presencia de violencia” e “existencia de actividades económicas agresivas” (Prada Trigo 2015: 51).

¹¹⁶ Em contraste, Álvaro Domingues destaca uma outra perspectiva segundo a qual, durante a Idade Média, a cidade foi sendo associada, por oposição ao campo, à “democracia, à emancipação” (2015: 22).

posmoderna¹¹⁷, prefieren la indiferencia al compromiso ideológico, la economía a la política, el individualismo a los proyectos colectivos” (15), apresentando uma “tendencia a recluirse en la vida doméstica” (García Canclini 1997: 131), como o comprova, no plano literário, a maioria dos contos em estudo. É perceptível, nesses textos, uma ausência de consciência política por parte da maioria das personagens:

cabe la realización moral en medio de la indiferencia hacia quienes no son miembros del grupo de parentesco, mientras que en la ciudad, entendida como polis, sólo hay realización moral y por lo tanto realización plena de la humanidad cuando se sobrepasa el cuidado por el círculo de parentesco hacia el cuidado por la comunidad y los asuntos públicos (Neira 1997: 257).

Em *La frontera de cristal* e *Hudson el redentor*, os protagonistas no plano romanesco correspondem, precisamente, às figuras que revelam uma lucidez crítica perante o coletivo em que se inserem.

O espaço público das cidades-protagonistas constitui um terreno profícuo para o exercício da violência, em geral, apolitizada, pois “es más social que política, más cercana de la gratuita indiferencia con que se la contempla en la pantalla de televisión o de un videojuego que del proyecto revolucionario con que pudo intentar legitimarse en el pasado” (Aínsa 2006: 164). Os atos de agressividade de algumas personagens para com as suas semelhantes resultam, maioritariamente, da incapacidade de as primeiras acederem a determinados padrões de consumo, atividade última para que toda a cidade apela: “las calles se convierten en los escaparates de un objeto – la propia ciudad – que ansía ser consumido” (Giordano 2015: 14). Nestas cidades textuais, as relações sociais são, em geral, pautadas pela indiferença ou pelo utilitarismo mercantil (como o que liga Leonardo Barroso aos outros ou Mariano Carreón a Luisito¹¹⁸) e nelas “no se muere heroicamente” (Neira 1997: 253). As relações intersubjetivas fundamentam-se na ganância e na manipulação, sendo as experiências amorosas sinceras e desinteressadas facilmente votadas ao fracasso, como sucede a Bernabé e Martincita em “El hijo de Andrés Aparicio” (*Agua quemada*).

Uma outra característica das metrópoles contemporâneas, plasmada nos romances de Fuentes, é a avassaladora especulação imobiliária que domina alguns dos seus territórios: “el cuerpo de la ciudad es un campo de batalla donde los intereses y la especulación marcan la tónica y los demás actores sociales sobreviven con sus propios recursos, atrincherados entre el miedo y el recelo” (Locane 2016: 122). Nos dois romances do autor mexicano, o poder relaciona-se justamente com o controlo do espaço urbano, estando as figuras que percorrem tentacularmente as duas macronarrativas, Vicente Vergara e

¹¹⁷ O autor, ao usar o termo, pretende dar conta do “progresivo empobrecimiento del espacio urbano entendido como espacio de, y para, la vida pública” (2015: 11).

¹¹⁸ Cf. *La frontera de cristal* e *Agua quemada*, respetivamente.

Leonardo Barroso, ligadas à propriedade imobiliária e ao domínio que, por esse facto, exercem sobre os outros.

Nas metrópoles contemporâneas, na sequência da crescente desigualdade e descontentamento sociais, os indivíduos vivem ensombrados pelo medo do estrangeiro, aquele que inicialmente permanecia no exterior das muralhas da cidade, tais os índios que rodeiam o primeiro acampamento do que um dia será Buenos Aires: “Uma sensação endêmica de medo, cultivada em grande parte pela nova geografia urbana perturbadora e desconhecida, levou ao que Davis (1990) chamou de urbanismo obsessivo com a segurança” (Soja 2013: 156). Deste modo, num processo de “auto-guetización (...) voluntaria” (Mattos 2006: 54), a ínfima minoria dos habitantes mais abastados enclausura-se em condomínios fechados, autênticas cidades privadas designadas por Marc Augé como “burbujas de inmanencia” (1998: 214). Uma forma de conter o crescente descontentamento social consiste na disponibilização de uma panóplia de “diverting enchantments of theme-parked hyper-reality” (Soja 2011a: 553), nos quais se incluem os espaços de diversão noturna, como bares e discotecas, os eventos desportivos de massa, como o futebol, e as festas nacionais ritualizadas.

Apesar destes aspetos em comum, as cidades-protagonistas são bastante diferentes entre si. Em primeiro lugar, os três autores construíram espaços ficcionais a partir de objetos empíricos de natureza histórico-geográfica distinta (note-se o contraste entre a tradição imperial pré-hispânica da Cidade do México e a fundação *ab novo* de Buenos Aires). Em segundo lugar, tais cidades textuais integram romances produzidos em momentos históricos diferentes (a obra *Misteriosa Buenos Aires* foi publicada em 1950 enquanto a segunda edição de *Hudson el redentor* data de 2013), tendo sido elaboradas por autores com poéticas e intenções narrativas diferenciadas.

Em *Misteriosa Buenos Aires*, obra que exhibe uma clara perspetiva diacrónica, narra-se a evolução do lugarejo no qual se instalaram os conquistadores espanhóis em inícios do século XVI até se tornar numa “cidade industrial capitalista do final do século XIX” (Soja 2013: 152¹¹⁹). Em *Agua quemada*, romance cuja intriga episódica se situa em finais dos anos 60 do século XX, a cidade textual aproxima-se do que Soja considera, em termos globais, uma metrópole moderna – modelo vigente desde finais do século XIX, caracterizado pela distinção clara entre os espaços urbano e suburbano e pela integração crescente de populações provenientes das zonas rurais (cf. 2011b, Carrillo Torea 2006: 373). O espaço-protagonista de *La frontera de cristal*, identificando-se com a região fronteiriça que se estende de Ciudad Juárez a El Paso, corresponde, a nosso ver, a uma “cidade-região” (Soja 2011a) de amplitude transnacional. Em *Hudson el redentor*, o bairro limenho de Magdalena del Mar, apesar da proximidade afetiva mantida com o autor (cf. Trelles Paz 2013c), pode ler-se enquanto metonímia das metrópoles hispano-americanas

¹¹⁹ Trata-se de uma cidade “compacta, densamente centralizada, com forças centrípetas e centrífugas emanando quase que totalmente da aglomeração residencial e industrial no centro pululante” (Soja 2013: 153).

contemporâneas, territórios globalizados em que dominam “las contradicciones, (...) la prisa, (...) los desencuentros e incluso (...) la violencia cotidiana” (Carrillo Torea 2006: 373).

Emerge das obras em estudo, ainda que sob figurações diversas, um profundo sentido de estranhamento por parte das personagens relativamente ao espaço e, conseqüentemente, a si próprias e aos outros, uma vez que “el lugar es elemento fundamental de toda identidad, en tanto que autopercepción de la territorialidad y del espacio personal” (Ainsa 2006: 22). O estranhamento experienciado pelas personagens decorre, em primeiro lugar, do facto de o local de residência não corresponder ao lugar de origem familiar, onde alguns vínculos comunitários subsistem, como sucede às trabalhadoras da *maquila* em *La frontera de cristal*. A experiência do desenraizamento pode, ainda, resultar da ostracização social que afeta algumas famílias (à imagem das de Luisito e de Bernabé em *Agua quemada*) ou da distância afetiva experimentada face às aventuras e heróis da juventude, tal como relatado por Trelles Paz em *Hudson el redentor*.

As cidades textuais do *corpus* encontram-se desprovidas de lugares antropológicos na perspetiva da maioria das personagens¹²⁰. Os contos apresentam os respetivos protagonistas no seu ambiente doméstico e familiar, pautado pela estranheza e pelo insólito (como sucede em *Misteriosa Buenos Aires*), ou evoluindo em locais de passagem, que se podem identificar com fábricas desumanizadoras, espaços de diversão noturna, veículos automóveis ou uma ponte internacional. A maioria dos espaços representados corresponde a locais de ocupação provisória, sendo, à imagem de algumas narrativas breves, intermutáveis: “cada uno quita el lugar al otro, en vez de contribuir a que todos tengan su sitio en el mundo, como sucede cuando la ciudad es entendida como polis, como comunidad” (Neira 1997: 251). Tal como “les lieux anthropologiques créent du social organique, les non-lieux créent de la contractualité solitaire” (Augé 1992: 119).

Jorge Locane defende que se vive atualmente “una ruptura aparentemente radical en relación con los órdenes espaciales que caracterizaban la urbe hasta mediados del siglo XX, una ruptura reconocible en los fenómenos de progresiva fragmentación, estilo demográfico, policentrismo, en la emergencia de no lugares” (2016: 57). É hoje comumente aceite (cf. Mattos 2006, Giordano 2015) que a globalização económica e o modelo de desenvolvimento neoliberal (com as conseqüentes migrações transnacionais, flexibilidade laboral, privatização do espaço público e aumento das polaridades sociais) foram responsáveis pela emergência de um novo modelo urbano, nomeadamente na América Latina, a

¹²⁰ Os lugares antropológicos caracterizam-se por serem “identitaires, relationnels et historiques” (Augé 1992: 69), constituindo “principe de sens pour ceux qui l’habitent et principe d’intelligibilité pour celui qui l’observe” (68). Os lugares, balizados pelas noções “d’itinéraire, d’intersection, de centre et de monument” (83), são geométricos e constituem-se pelo diálogo (cf. 99). Marc Augé salienta que a oposição entre lugares e não-lugares não é absoluta, já que o primeiro “n’est jamais complètement effacé”, enquanto o segundo “ne s’accomplit jamais totalement” (101). Importa salientar que a região fronteiriça, tal como perspetivada por algumas personagens em *La frontera de cristal*, constitui um lugar antropológico.

partir dos anos 90. Numa aproximação ao conceito de cidade hostil, Giordano acrescenta que se verifica, nos nossos dias, o

reforzamiento de los dispositivos de control y seguridad (...), la proliferación de no-lugares y lugares virtuales, la desaparición de los espacios y las categorías industriales y, más en general, la adecuación de la organización urbanística a las exigencias de la sociedad del espectáculo y del consumo masivo (2015: 11).

As metrópoles da América Hispânica contemporânea, descentradas, desprovidas de limites territoriais precisos, plenas de arquipélagos de pauperização e ilhéus de encastelamento senhorial, complexificam o esquema dicotómico fundacional da conquista espanhola do Novo Mundo, segundo o qual as cidades, pretensamente civilizadas e civilizadoras, se configuravam em contraposição à exuberância indomável da natureza – “the old Latin American theme of a violent and hostile environment from which there is no escape” (Van Delden 1998: 14). No final do século XX, a literatura da região “ha devenido esencialmente urbana” e, na perspetiva de Jorge Locane, de tal facto resulta “que la dialéctica civilización/barbarie (...) se diluy[a] o se resuelv[a] dentro de los límites de la ciudad” (2016: 40), uma vez que “la urbe ha transmitido los peligros de la situación de aislamiento a la situación de aglomeración, sólo que el origen de las amenazas ya no proviene del exterior” (Neira 1997: 255).

Ao longo do nosso estudo, usaremos assiduamente o termo cidade-selva, o qual identifica as metrópoles hispano-americanas ficcionadas, dominadas pela violência (a)política e pela assunção de comportamentos bestializados por parte de algumas personagens, sobretudo as mais jovens. As cidades-protagonistas constituem verdadeiras antíteses da pólis (cf. Neira 1997), no sentido em que se configuram como espaços continuamente ensombrados pela iminência da barbárie, surja esta sob a forma de replicação de um crime fundacional, da violência bestializante ou do individualismo reificador. As cidades textuais do *corpus*, territórios extensos e geométricos, dominados pelos gestos violentos de habitantes desterritorializados, espaços de onde o Estado progressivamente se ausentou, assemelham-se, assim, à selva, tal como esta foi sendo construída nos sistemas literários hispano-americanos (cf. Aínsa 2006: 51-106).

Nos nossos dias, mesmo o uso da palavra cidade se revela problemático, pois o termo, “por excesso de mitologia e ficção, transformou-se num conceito-esponja, impreciso e caótico” (Domingues 2015: 19). Apesar das diferenças que persistem entre continentes e hemisférios, as grandes aglomerações urbanas contemporâneas apresentam limites geográficos imprecisos, sendo dificilmente perceptível o contraste outrora evidente face ao mundo rural. O ponto que, durante alguns séculos, se inscreveu nos mapas como forma de representar a cidade deixou de fazer sentido. Nas “galáxias urbanas” (27) contemporâneas, a “extensão, a fragmentação, o contraste e a contradição dominam sobre qualquer

ideia de conjunto, que apenas se vislumbra de uma imagem de satélite” (27). Nesse sentido, “[à]s velhas áreas de influência regionais que se organizavam à volta de cidades, temos agora que acrescentar ou modificar uma outra geografia relacional bem mais complexa” (30).

Para o geógrafo Edward Soja, as cidades-região constituem um elemento central no “processo de urbanização regional *policêntrica*” (2013: 150), iniciado nos finais dos anos 70 e contemporâneo do declínio do modelo da metrópole moderna. A emergência de tal fenómeno, constituindo “a third phase in the development of the industrial capitalist city” (Soja 2011a: 554), deve suscitar uma mudança de paradigma na análise dos processos de transformação urbana. Aquele fenómeno, associado ao conceito de pós-metrópole, o qual corresponde a “uma cidade regional policêntrica, abrangendo uma rede amplamente distribuída de aglomerações de variados tamanhos” (Soja 2013: 154), é considerado “como uma mudança profunda de um modo metropolitano de urbanização para algo que seria mais bem definido como urbanização regional” (144)¹²¹. A emergência das cidades-região decorre do esbatimento de diferenças populacionais e de modos de vida entre o centro histórico e os subúrbios. Em tais espaços, caracterizados por uma cartografia policêntrica e interconectada, tem-se verificado, ainda de acordo com Soja, um incremento das desigualdades sociais (cf. 2011b: 5, 8).

O princípio compositivo da justaposição narrativa parece-nos perfeitamente adequado para a representação das cidades-região, aglomerações urbanas descentradas, sem limites precisos e profundamente fracionadas, como se comprovará – assim o esperamos – pelas leituras a apresentar.

2.3.2. Princípios de representação narrativa: o descentramento e a fragmentação

Durante vários séculos, na América Hispânica, “[l]a ciudad es lo que se puede abarcar, y por lo tanto legislar, contra la extensión anárquica del desierto pampeano” (Rosalba Campra *apud* Carrillo Torea 2006: 371). A partir dos anos 70 do século XX, assiste-se, em termos gerais, ao início do declínio da cidade moderna, “el metarrelato por excelencia” enquanto projeto urbanístico totalizador e otimista, deixando-se entrever uma “ciudad real” que “se habría quedado sin mapas” (Gorelik 2004: 7)¹²².

Para Hernán Neira “[u]na de las características de la imagen de la ciudad actual, especialmente de la latinoamericana, es que la urbe no gobierna lo que crea” (1997: 254). No mesmo sentido, García

¹²¹ Diversos estudiosos constataron a emergência de semelhante fenómeno. Na perspectiva de Carlos Mattos, a terceira revolução urbana concretiza-se numa “nueva forma urbana, mucho más compleja, más difícil de identificar, caracterizar y delimitar que hace que la misma definición de ‘lo urbano’ que se había impuesto en el pasado comience a ser puesta en cuestión” (2006: 60)

¹²² Para Gorelik, os mapas, instrumentos técnicos que se autonomizaram entre os séculos XV e XVIII, constituem “asentamientos totalizadores de observaciones” (2004: 5), correspondendo a uma perspetiva científica do mundo, pela qual o Homem se propunha suplantar o olho de Deus.

Canclini chama a atenção para o facto de os habitantes das metrópoles não as experienciarem como um todo: “Así nos resituamos en una ciudad diseminada, una ciudad de la que cada vez tenemos menos idea dónde termina, dónde empieza, en qué lugar estamos” (1997: 84). O sentimento de pertença ao espaço urbano diminuiu, nos últimos decénios, percorrendo os habitantes, no interior da cidade disseminada, apenas pequenos enclaves territoriais, muitas vezes distantes dos centros históricos e dos seus monumentos (cf. Augé 1992: 83):

la ciudad histórica construida en un territorio delimitado, ligada a un espacio que todos percibían como propio de esa ciudad (...) tenía su núcleo en el centro histórico en los grandes edificios monumentales que revelaban cuál había sido el origen (García Canclini 1997: 87).

A experiência vivencial nas grandes cidades rege-se, para alguns setores da população, pelo princípio da limitação geográfica, vogando os habitantes pela “micropólis” (112), pequena área territorial com fronteiras relativamente definidas, identificada com um bairro ou com um conjunto de ruas que se percorre de forma ritualizada, como sucede em *Hudson el redentor* e, parcialmente, em *Agua quemada*.

Para os autores dos textos de cidade, uma questão deve colocar-se inevitavelmente: com que recursos expressivos se poderão narrar as metrópoles contemporâneas, realidade heteróclita que os próprios geógrafos têm dificuldade em definir¹²³? Como construir um discurso narrativo que tem por matéria territórios de limites imprecisos, dominados por “‘el vértigo horizontal’ de la extensión” (Aínsa 2006: 34), e progressivamente desprovidos de um centro histórico significativo? Em sintonia com a questão da “insuficiencia literaria ante la representación de América” (Llarena 2002: 47), colocada aos primeiros cronistas, já Carlos Fuentes advertira: “peut-être le langage est-il insuffisant à représenter la ville (...) de Mexico” (2005: 279).

Contrariamente à tradição anglófona das narrativas de comunidade, os romances compósitos tomados como objeto de estudo não se ocupam da representação de “unified, cooperative, and autonomous communities” (Smith 2011: 5), mas sim de aglomerados urbanos divididos por cisões profundas, compreendendo, designadamente, as fraturas socioespaciais das “islas-miseria” e a variedade ilimitada das “‘poblaciones espontaneas’ (...) que forman los cinturones de pobreza” (Aínsa 2006: 163).

O romance compósito distingue-se de outros formatos narrativos pela disposição paratática de contos num conjunto progressivamente unificado, processo de construção que se adequa, em primeiro lugar, à necessidade de representar territórios geograficamente extensos e descentrados como os da

¹²³ Álvaro Domingues enumera algumas designações, de que destacamos “cidade global, cosmopólis, exopólis, tecnopólis, cidade informacional, cidade fluxo, cidade relacional, sistema de cidades, cidade congestão, cidade-mosaico (...), arquipélago urbano” (2015: 30).

metrópoles contemporâneas. Hernán Neira perspectiva-as como simples “espacio de volúmenes”, correspondendo ao “lugar del simple vínculo externo y espacial” (1997: 253), ao contrário do que sucedia na pólis¹²⁴. O filósofo caracteriza a cidade contemporânea recorrendo à imagem da repetição sucessiva de elementos: “La urbe se autogenera y reproduce en unidades idénticas por medio de segmentos que carecen de relación, de modo que se les saca y pone como si se tratara de simples volúmenes” (254). O princípio da justaposição de unidades textuais afigura-se, assim, particularmente ajustado à narração de uma extensão territorial percebida como lugar da contigüidade mais do que da articulação:

La gran urbe elimina de su espacio el espacio de realización de la comunidad de vida humana y de vínculo moral de cada persona respecto de las demás para sustituirlos por una relación de contigüidad: los ciudadanos están todos juntos físicamente, pero desunidos moralmente (251).

Enquanto *civitas*¹²⁵, a cidade tem constituído, ao longo da História, o espaço profícuo para a emergência do diálogo na sequência do encontro com a alteridade: “La ciudad no tendría esta fuerza poética, esta capacidad de personificar o simbolizar el encuentro si no fuera, en su principio, el lugar para relacionarse, el lugar de lo social” (Augé 1998: 213; cf. Capel 1975: 7). As cidades textuais do *corpus* caracterizam-se, no entanto, pelo princípio fundamental da “desarticulación comunitaria” (Giordano 2015: 17), o que se representa com acuidade graças à disposição paratática de unidades textuais autónomas e narratologicamente completas: “characters in story sequences (...) rarely meet or become conscious of one another and thus remain unaware of the ways in which their situations may be similar” (Kennedy 1995: 196).

O romance compósito de temática urbana parece, assim, adequar-se à representação do isolamento individual característico das metrópoles contemporâneas: “los espacios que existen entre los relatos (...) resaltan las acciones paralelas/yuxtapuestas de los personajes a la vez que su ignorancia común los unos de los otros” (Antonaya Núñez-Castelo 2000: 447; cf. Mann 1989: 11)¹²⁶. Os interstícios de silêncio, decorrentes da justaposição de unidades textuais autónomas, metaforizam as fronteiras que limitam o Homem no relacionamento com os outros. Esta capacidade de as formas narrativas compósitas

¹²⁴ A propósito da pólis, entendida como “espacio moral donde se realizaban las virtudes de los hombres libres”, Neira comenta: “la ciudad aristotélica es un tipo de vínculo entre los hombres, acordado libremente, de tal manera que gracias a ese vínculo se pueden realizar, sin intervención de terceros, las funciones políticas, morales, económicas y domésticas sin las cuales el hombre, aunque viva en sociedad, no puede ser feliz” (1997: 248). Tal afirmação pressupõe “la imposibilidad de alcanzar una realización plena exclusivamente en el ámbito doméstico y familiar”.

¹²⁵ “(...) la palabra ciudad engloba los tres sentidos clásicos de *urbs* (sentido material opuesto al *rus*), *civitas* (comunidad humana, complejo orgánico de grupos sociales e instituciones) y *polis* (sentido político)” (Capel 1975: 19).

¹²⁶ A título exemplificativo, refira-se que Laura Santamaría destaca, no que considera ser um ciclo de contos – *La red* de Eduardo Mallea –, a dificuldade de comunicação: “Casi todos los personajes (...) están marcados por la soledad y por su incapacidad de comunicación” (2002: 294).

representarem o solipsismo contemporâneo remonta, para Jennifer J. Smith, à obra de Sherwood Anderson: “Its experimentation with what remains unspoken between characters distinguishes *Winesburg* from earlier cycles and established a shifted emphasis on alienation and disjunction within short story cycles” (2018: 42).

Segundo Jorge Locane, nas cidades contemporâneas da América Latina, existe um “claro debilitamiento de la función centro, como espacio irradiador de un discurso homogeneizador, y el desmembramiento de su trama en diversos compartimientos delimitados por fronteras materiales y simbólicas y escasamente comunicados entre sí” (2016: 66). Tal descrição acompanha o modelo da cidade fractal (cf. Soja 2008), caracterizada, fundamentalmente, pela existência de “widening income gaps” e “increasing social and cultural polarization” (2011a: 553)¹²⁷.

As metrópoles hispano-americanas são constituídas por múltiplas fronteiras internas, decorrentes da desagregação do espaço público, enquanto lugar de vivências comunitárias, e da crescente estratificação dos indivíduos, “según su capacidad de acceso a los estándares de consumo modélicos” (Locane 2016: 156). Atualmente, os espaços públicos da cidade são, quase por inteiro, dedicados às transações comerciais, constituindo as ruas autênticas montras que congregam desejos e provocam sentimentos de exclusão. A possibilidade de consumo organiza e delimita os espaços urbanos, desprovidos, na ótica do cidadão-transeunte, de sentido histórico: “En la ciudad posmoderna, además, las funciones tradicionalmente atribuidas a la plaza pública – intercambio, socialización, encuentro (y choque) de diferencias – se desplazan hacia los espacios del consumo” (Giordano 2015: 13). A justaposição de unidades narrativas constitui um instrumento expressivo pertinente, também, para representar as fraturas sociais disseminadas pelas metrópoles contemporâneas.

O mecanismo paratático que fundamenta a construção do romance compósito, acentuando o descentramento e a fragmentação narrativos, adequa-se à representação de espaços urbanos muito extensos, sem fronteiras externas definidas e desprovidos de centros históricos significantes. Nestes territórios, próximos das cidades-região, as fronteiras sociais são, por outro lado, dificilmente transponíveis. Tal como é preciso um novo léxico, nos estudos geográficos, para dar conta das realidades urbanas contemporâneas, também parecem necessárias diferentes técnicas narrativas para efabular sobre tais espaços, destituídos de um sentido comum agregador.

¹²⁷ Perspetiva corroborada por diversos autores – “una manifestación espacial posmoderna es la fragmentación del espacio urbano en áreas parciales independientes” (Janoschka 2002: 16); “Hay un cambio drástico en las formas de representar y simbolizar lo urbano: islas, fragmentos y fortificaciones conforman las ciudades de hoy” (Makowski 2007: 9).

Capítulo 3 – Narrativa e cidade em *Misteriosa Buenos Aires*

3.1. O romance compósito

3.1.1. História e ficção

Redigida entre outubro de 1948 e novembro de 1950 (cf. Baltasar 2004: 222) e publicada nesse mesmo ano¹²⁸, a obra *Misteriosa Buenos Aires*, de Manuel Mujica Lainez, conheceu, até 2007, pelo menos vinte e quatro reedições¹²⁹, sendo uma das mais recentes a que está integrada na publicação completa dos contos do autor (cf. Mujica Lainez 2001).

Os críticos têm recorrido a perífrases diversas para designarem o que consideramos um romance compósito: “colección de 42 relatos cortos” (Camacho Delgado 1999: 127), “macrotexto compuesto por 42 capítulos que se reclaman unos a otros” (Barraza Jara 2009: 116), “sucesión de relatos” (Cruz 2001) ou “libro de relatos” (Fernández 2010: 4). David Choin optou por “crónica novelada”, que define como um “[m]acrotexto compuesto por cuentos o relatos que mantienen relaciones por una unidad espacial, temporal o temática y que unidos entre sí organizan una novela” (2015: 33). A designação escolhida por Choin, que se aproxima do que entendemos por romance compósito, parece-nos, à primeira vista, pertinente. Se, por um lado, a mesma remete para a íntima relação com a História, transversal à produção narrativa de Mujica Lainez, por outro, tem em conta o processo compositivo subjacente à construção da obra: “la historia se articula como ‘una serie de historias’, a modo de crónica” (142)¹³⁰. De acordo com os documentos existentes na Fundación Mujica Lainez, o próprio autor, conhecido familiarmente como Manucho, terá hesitado relativamente ao título a atribuir ao conjunto de contos, tendo inicialmente optado por “Cuentos de Buenos Aires”, preferindo num segundo momento “Misteriosa Buenos Aires (cuentos)” (Baltasar 2004: 222).

Ao longo da vida, Mujica Lainez deu preferência, na sua vasta produção literária, aos temas de recorte histórico, seja aqueles relacionados com a evolução da cidade de Buenos Aires e metonimicamente com a História da Argentina¹³¹, seja os situados na Europa medieval ou renascentista¹³². À semelhança do que acontece noutras narrativas de fundação, o narrador de

¹²⁸ Cf. www.fundacionmujicalainez.org (acedido em 5.1.2019)

¹²⁹ Cf. catalogo.bn.gov.ar (acedido em 29.9.2018)

¹³⁰ Pensamos nas crónicas medievais “où l’essentiel était les années, chacune suivie de la brève mention du ou des événements qui s’y étaient déroulés” (Guenée 1999: 492).

¹³¹ A atenção à capital argentina surgiu desde o primeiro romance, *Don Galaz de Buenos Aires* (1938), e culminou no que os críticos designam por “saga porteña”, termo que inclui os romances *Los ídolos* (1953), *La casa* (1954), *Los viajeros* (1955) e *Invitados en El Paraíso* (1957) e que se explica “en la medida en que algunos personajes de las primeras novelas reaparecen inscriptos en las que prosiguen” (Fernández 2010: 3).

¹³² São exemplos desta tendência os romances *El unicornio* (1965) e *Bomarzo* (1962).

*Misteriosa Buenos Aires*¹³³ recorre a figuras mitológicas para recriar as origens de uma cidade cosmopolita do século XX, ancestral lugarejo selvagem, usando referências a dirigentes políticos num esforço de inserção e ordenação histórica da matéria narrativa¹³⁴. Não podemos deixar de notar, no entanto, a desadequação do termo *crónica novelada* relativamente à obra em apreço, pois contrariamente às crónicas medievais, a ordem cronológica que determina a justaposição das narrativas breves é facilmente subvertida durante a leitura, não existindo personagens partilhadas nem remissões intertextuais (de sentido proléptico ou analéptico) a relacioná-las.

A matéria de cada unidade textual concentra-se num evento singular, sendo tratada pelo narrador de forma a promover a criação de intensidade e de tensão. São vários os contos que terminam pela reposição da ordem transgredida, sendo alguns deles providos de um final surpreendente¹³⁵. Trata-se de textos autónomos, nalguns casos publicados de forma independente, por vontade do autor, como “Crepúsculo – 1644” (*La Nación*, agosto de 1949) e “Un granadero – 1850” (*La Nación*, agosto de 1950; cf. Baltasar 2004), ou integrados, posteriormente, em volumes antológicos sem qualquer intervenção autoral (cf. Mujica Lainez 2009). Tais narrativas breves, problematizando, pela capacidade de superação do elemento circunstancial, a “radical alteridade” (Barraza Jara 1996: 43) da condição humana, apresentam o que Julio Cortázar considera uma das características distintivas do conto:

El elemento significativo del cuento parecería residir principalmente en su tema, en el hecho de escoger un acaecimiento real o fingido que posea esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo, al punto que un vulgar episodio doméstico (...) se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana (1971: 408; sublinhado nosso).

Em *Misteriosa Buenos Aires*, as unidades textuais estão organizadas por sucessividade temporal explícita, inscrevendo-se em posição paratextual o ano supostamente correspondente aos eventos narrados¹³⁶. A ordenação temporal fundamenta a organização discursiva e a progressão narrativa, existindo por parte do narrador uma contínua necessidade de situar os eventos num espaço e tempo concretos. Refira-se, para além da presença recorrente dos nomes de governadores, vice-reis e demais

¹³³ Trata-se, para nós, de uma figura única ao longo do romance; cf. *infra*, p. 71-73, Larena González 1991: 254 e Barraza Jara 2009: 122.

¹³⁴ “Avant que l’ère de l’Incarnation ne fût courante, et même encore après, c’étaient les règnes des papes, des empereurs, des rois, etc., qui permettaient de situer les événements” (Guenée 1999: 493).

¹³⁵ Cf. “Les pelícanos de plata – 1615”, “Las reverencias – 1648”, “El arzobispo de Samos – 1694”, “La pulsera de cascabeles – 1720”, “La mojiganga – 1753”, “El pastor del río – 1792”, “La casa cerrada – 1807”, “El ángel y el payador – 1825”.

¹³⁶ Processo compositivo semelhante ocorre em *Aquí vivieron*, obra publicada em 1949, centrada na evolução de uma quinta situada em San Isidro, nos arredores de Buenos Aires, e dos seus habitantes. A obra apresenta temas e perspetivas estéticas que serão desenvolvidos em *Misteriosa Buenos Aires* como o incesto, a decadência da aristocracia, o amor doentio pelos objetos e a presença do sobrenatural (cf. Hernández Martínez 1999).

figuras históricas¹³⁷, a frequente menção a datas precisas – “El sábado 11 de junio” (19¹³⁸) –, bem como a indicação explícita de ruas e de edifícios – “el parque de diversiones creado por Santiago Wilde donde fue la antigua quinta de Zamudio, en la manzana comprendida por las calles Córdoba, Paraná, Uruguay y del Temple, frente a las tunas de la quinta de Merlo” (193).

Uma das intenções subjacentes à redação da obra terá sido a de, através de um conjunto ordenado de quadros histórico-ficcionais, combater a amnésia coletiva sugerida em “Un granadero – 1850”:

La mujer está loca. ¿Cómo le viene con ese disparate? ¿Acaso ignora Tamay que si el general San Martín hubiera muerto las campanas de todas las iglesias de Buenos Aires estarían doblando, y la multitud llenaría la plaza (...)? Así debiera ser, porque en la Argentina no hubo hombre más grande (206).

Note-se que apenas o conhecimento do passado permite o enquadramento esclarecido dos sucessos do presente, projetando o futuro, dado que “no es posible imaginar individuos o pueblos sin pasado, sin esa memoria colectiva que les otorga su propia razón de ser” (Ainsa 2006: 135). A propósito da segunda entrada de Juan Manuel Rosas em Buenos Aires, narrada pela voz de um judeu errante, “el hombre que jamás sonríe” (Mujica Lainez 1994: 199), apercebe-se o leitor da pequenez de tal espetáculo apoteótico, graças à memória arguta dessa personagem imortal:

El hombre de barba fina y ojos pálidos mira el desfile sin verlo. Otros muchos desfiles ha visto en su vida andariega. Ha visto la entrada de los podestás orgullosos, en las ciudades del Renacimiento, bajo arcos esculpidos por los artistas admirables; ha visto a los emperadores, al frente de los cortejos heroicos, las coronas ciñéndoles los cascos de hierro, al viento los estandartes, y alrededor los siervos humillados en la nieve. Ha visto... ¿qué no ha visto él (...)? (201)

Com a redação de *Misteriosa Buenos Aires*, pretendeu Mujica Lainez projetar no imaginário coletivo a representação de uma cidade que não fora edificada sobre ruínas imperiais, como Lima ou a Cidade do México, situada, durante muito tempo, na periferia do Império espanhol¹³⁹: “Lo que quise hacer cuando escribí *Misteriosa Buenos Aires* fue darle a esta ciudad mía mitos ... Porque ésta, no nos enganemos, era una aldea perdida en el extremo de América” (*apud* Choin 2015: 52; cf. Soler Serrano 1976). À semelhança de escritores seus contemporâneos como Borges, no poema “Fundación mítica

¹³⁷ São muitas as referências a governadores, como Jerónimo Luis de Cabrera, Don José Martínez de Salazar, a bispos, como Fray Pedro de Fajardo, e a vice-reis como Liniers. Para um conhecimento mais aprofundado das personagens históricas que integram a obra cf. Choin 2015.

¹³⁸ Salvo menção em contrário, utilizámos a edição de 1994, à qual se referem as páginas indicadas entre parênteses.

¹³⁹ Buenos Aires tornou-se capital do vice-reino do Río de la Plata em 1776.

de Buenos Aires”, publicado originalmente em 1929 no volume *Cuaderno San Martín* (cf. Borges 1998), Mujica Lainez incumbiu-se da missão de, através de um conjunto muito organizado de contos, contribuir para a fundação mítico-literária de uma cidade sem alma: Buenos Aires “es muy joven, muy nuevo para que lo habiten las ánimas” (Mujica Lainez 1994: 176), afirma uma das personagens de “El cazador de fantasmas – 1821”. Avulta, de facto, como característica da cidade-protagonista, ao longo do romance, a ausência de uma memória monumentalmente edificada:

Extiéndese alrededor la chatura de Buenos Aires, con unas contadas casucas, con unas huertas, con algún árbol, asomado sobre las tapias (21);
el Fuerte no es más que un corral de tapias, con un terraplén a la banda del río, desmoronado (34);
(...) hay escudos partidos junto al brocal y yelmos rotos junto a las rejas, en el aldeano sopor de Buenos Aires (219).

Mujica Lainez pretendeu através de narrativas de amores desencontrados, crimes horrendos e aparições fantasmáticas insuflar vida numa cidade que carecia do mito para se perenizar no imaginário coletivo. Para o autor, a narrativa mitológica, fundamento dos primeiros textos escritos de intenção historicizante, permite tornar coerente e inteligível uma determinada sucessão de eventos: “En el comienzo de cualquier cronología o genealogía (...) campean la Fábula y el Mito. También asoma en ella, por cierto, la Verdad” (*apud* Choin 2012: 47).

Simultaneamente, por meio da ficção romanesca, Mujica Lainez procurou humanizar a História de uma cidade-nação, construindo, através do “recurso de auscultamiento psicológico” (Llarena González 1991: 250) com que trabalha a matéria, uma narrativa complementar à fornecida pelo discurso histórico: “En *Misteriosa Buenos Aires* lo que predomina es (...) el desciframiento de ese aspecto íntimo, inconsciente, individual, que a la Historiografía le sería imposible no sólo recoger, sino acaso imaginar” (250). Este movimento de psicologização da História¹⁴⁰, que culmina na representação de traços humanos intemporais através do conto, concretiza-se, do ponto de vista discursivo, pelo recurso à focalização interna:

Gerardo es arrastrado por la corriente humana. (...)
¿Adónde irá? Al café de Mr. Ramón, en el barrio de la Merced? (...) Le empujan, le empujan... Y
de repente advierte que, como en otras ocasiones, está hablando solo.
Es una costumbre que no logra dominar (Mujica Lainez 1994: 139).

¹⁴⁰ “Ante todo, Mujica Lainez vuelve a desarrollar su propósito de restituir al pasado la dimensión humana” (Cruz 2001: 19; cf. Llarena González 1991: 250).

A maioria dos contos é construída a partir do enquadramento de um episódio do domínio privado (normalmente de âmbito familiar) num cenário histórico de significado coletivo. O processo de “armonización entre fábula e Historia” (Llarena González 1991: 252) constitui um dos princípios organizativos do romance:

En el aire fino, mañanero, de abril, avanza oscilando por la Plaza Mayor la pompa fúnebre del quinto Virrey del Río de la Plata. Magdalena la espía hace rato por el entreabierto postigo, aferrándose a la reja de su ventana (Mujica Lainez 1994: 115).

Em *Misteriosa Buenos Aires*, o cruzamento dos discursos histórico e ficcional¹⁴¹ operacionaliza-se tendo em conta um objetivo específico: o da representação da queda da “aristocracia terrateniente” (Randolph D. Pope in González Echevarría & Pupo-Walker 2006: 278) da qual o próprio autor descendia – “yo alcancé a esas familias, que habían sido ricas, en su decadencia material. Eso incidió también sobre mi obra, que encierra la descripción del final de un tipo de sociedad” (Mujica Lainez in Puente Guerra 1994: 61). Note-se que os heróis valorizados no romance, para além do que os documentos históricos deixariam prever, como Juan de Garay, se identificam com supostos antepassados do autor (cf. Fernández 2010: 11). Nesse sentido, a perspetiva com que Manucho assumiu o trabalho com matéria tão vasta e dispersa identifica-se com o que Fernández concebe como “privatización”: “la construcción literaria de un pasado enaltecido, correspondiente a la gran *Historia Nacional* amalgamada con la *suya familiar*” (9, 1).

A perspetiva de leitura da História empreendida pelo autor compreende-se melhor se tivermos em conta que a redação de *Misteriosa Buenos Aires* coincide com o primeiro governo de Juan Perón (1946-1952), momento histórico em que “se sucedieron una serie de condiciones que fomentaron esa sensación de riesgo latente y permanente, que sintieron sectores medios-altos y altos, respecto a su *hegemonía* cada vez más comprometida” (6)¹⁴².

3.1.2. O narrador

Um dos elementos ficcionais que mais intensamente provê à coesão deste romance compósito identifica-se com a figura do narrador: “Más allá de cada cuento-mosaico (...), la voz del narrador

¹⁴¹ “(...) las referencias históricas concretas permanecen (...) enredadas en una poeticidad constante que las hacen parecer (...) datos de una sutil y elaborada imaginación” (Llarena González 1991: 250).

¹⁴² Foi durante o primeiro governo de Perón que Mujica Lainez foi afastado do cargo que ocupava no Museu Nacional de Artes Decorativas (cf. Soler Serrano 1976).

manifiesta la hegemonía de su elocución para organizar y dar sentido a los hechos” (Barraza Jara 2009: 122). Consideramos, na verdade, estar perante uma figura única responsável pela efabulação e organização dos contos, a qual, não obstante o recurso frequente ao presente narrativo e a proximidade à matéria narrada – “hermano de leche de nuestro señor Carlos V” (Mujica Lainez 1994: 6) –, se situa, ao nível macronarrativo, num plano temporal posterior aos eventos relatados, como a espaços deixa entender: “Huirán a Chile con su pasión desesperada, pero Simón no lo sabrá nunca” (50); “la calle de Santa Rosa que luego será Bolívar” (210).

Trata-se de um agente da enunciação preocupado em certificar o leitor da proximidade às fontes consultadas, como o testemunham as epígrafes de “El embrujo del rey – 1699” e de “Le Royal Cacambo – 1761”¹⁴³. Relativamente à epígrafe de “La casa cerrada – 1807”, serve esta para atestar a forma competente como o narrador se considera enquanto reescritor de discursos alheios: “*El texto de esta confesión ha sido bastante modernizado por nosotros, suprimiendo párrafos inútiles, condensando algunos y añadiendo aquí y allá un retoque*” (131).

Na recriação histórico-ficcional da cidade-nação, o narrador de *Misteriosa Buenos Aires* recorre a uma variedade de textos orais e escritos provenientes da tradição cronística colonial¹⁴⁴, da memória das literaturas europeias (recorde-se a presença de Cacambo, personagem criada por Voltaire, e do livro *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre¹⁴⁵), bem como da tradição oral argentina. A presença desta última inscreve-se em “El angel y el payador – 1825”, tanto no que diz respeito à situação de enunciação como à natureza da própria fonte: “Si me prestan, pues, atención, escucharán una historia que me contó mi abuelo. Era un hombre serio y se la había oído a su padre” (184). Também em “Una aventura de Pollo – 1866” emerge, nos planos temático e discursivo, a memória da cultura gaúcha, elemento fundacional na construção da identidade argentina, pela qual o autor mostrou interesse literário¹⁴⁶.

O leitor de *Misteriosa Buenos Aires* encontra um narrador erudito no que ao conhecimento das tradições locais e da História europeia diz respeito¹⁴⁷. Trata-se, também, de um agente efabulador interventivo, que se distancia de algumas personagens, nomeadamente das pertencentes a uma emergente burguesia colonial, tal o protagonista de “El espejo desordenado – 1643”: “Simón del Rey, que se las da de conocedor de artesanías refinadas” (43); “Si el prestamista tuviera imaginación y algo más de lectura” (44). A voz enunciativa ridiculariza também o artificialismo que caracteriza alguns

¹⁴³ “*Fragmento de una carta enviada desde Buenos Aires al enano milanés don Nicolasito Perusato, criado de los reyes Felipe IV y Carlos II*” (75); “Hemos preferido conservar en su idioma original esta carta, enviada a Candide por su servidor Cacambo” (Mujica Lainez 2001: 325).

¹⁴⁴ Cf. Camacho Delgado 1999 e Chouhy 2004, a propósito de “El hambre – 1536”.

¹⁴⁵ Cf. “Le royal Cacambo – 1761” e “Memorias de Pablo y Virginia – 1816-1852”.

¹⁴⁶ Mujica Lainez escreveu duas biografias de poetas gaúchos: *Vida de Aniceto El Gallo* (1943) e *Vida de Anastasio El Pollo* (1947).

¹⁴⁷ “(...) el juego inventado en Alemania en tempos de Carlos V o antes aun, cuando reinaba su abuelo Maximiliano de Habsburgo” (28).

habitantes da cidade através das épocas: “La moda cambia en Madrid y ahora se muestra lo que antes se ocultaba; pero si la moda lo exige, así vestirá Margarita” (55); “¡Pobre Margarita, pobre pequeña Margarita, de palidez, de ojeras, con sus trece años y su vestido absurdo como un caparazón!” (56) O narrador parece, por outro lado, acompanhar os que se distanciam da excessiva importância atribuída aos bens materiais, como o governador Don Jerónimo Luis de Cabrera, assinalando que este provém “de casta de bravos y de rebeldes” (51)¹⁴⁸. O protagonismo injustificado das mercadorias associa-se tanto à aristocracia de proveniência europeia (“El hambre – 1536”) como à burguesia colonial emergente (“El primer poeta – 1538”, “El libro – 1605”). A crítica à importância desmesurada atribuída aos bens materiais constitui mesmo um dos eixos temáticos do romance, reconhecendo o leitor, desde o primeiro conto, que a equivalência entre indivíduo e objeto pode ser responsável por um engano mortal.

O amor desmesurado pelos objetos é acompanhado, no caso da burguesia emergente, pela ignorância das letras, tal como o experienciou o “primer poeta”, Luis de Miranda, “caballero en su mulo viejo” (9). Também em “El libro – 1605”, o desprezo dos primeiros habitantes da cidade por um exemplar de *Don Quijote* é vividamente relatado: “Lo abre torpemente y como las letras nada le transmiten, lo lanza por los aires” (29); “no me parece que merezca tanta alharaca. Es un libro de burlas” (30).

Consideramos *Misteriosa Buenos Aires* uma narrativa coesa, por meio da qual um narrador retrata a origem e evolução de uma cidade-nação, graças a um conjunto de episódios associados por uma ordenação temporal, uma constante referencialidade histórica e uma semelhante perspectiva ideológica. Na ausência de personagens comuns a vários contos, a capital argentina afigura-se como a protagonista do romance, entidade capaz de influenciar caracteres e determinar comportamentos, como é referido por Luis de Miranda, o qual, no seu “canto de amargura” feito poema, “[d]escribe a la ciudad como una hembra traidora que mata a sus maridos” (9; cf. Choin 2015: 433).

3.1.3. Construção de uma macronarrativa cíclica

Existem diversos “paradigma[s] de sentido” (Barraza Jara 2009: 116), ou princípios organizativos, que conferem coesão a este conjunto de contos. Uma das preocupações centrais do narrador corresponde à evocação da decadência progressiva da aristocracia terratenente. Mujica Lainez referiu-se a

¹⁴⁸ Graças à focalização interna, o leitor toma conhecimento das reflexões da personagem: “El pardo le sirve otro mate. De oro el mate; de oro la yerbera; de oro los marcos de los espejos del Alto Perú (...); de oro los relicarios, los platos heredados de sus mayores, la pasamanería de los trajes y mantos de su dama. (...) De oro ...¿ para qué?” (53)

Misteriosa Buenos Aires como um texto sobre “Mi Buenos Aires natal, y la evolución y decadencia de su vieja clase representativa” (*apud* Choin 2015: 139)¹⁴⁹.

Num primeiro momento, é possível considerar-se esta obra uma narrativa aberta (cf. Lundén 1999: 86), uma vez que se poderiam acrescentar textos sobre a mesma matéria, não existindo nenhum dado histórico no último conto que o constitua enquanto *terminus* inequívoco de um percurso narrativo iniciado pela primeira fundação da cidade, em 1536. O encerramento de *Misteriosa Buenos Aires* com uma narrativa de âmbito familiar, situada em 1904, pode corresponder à intenção de o autor assinalar com tal data o primeiro centenário da Independência, época que coincidiu com o seu próprio nascimento e com a edificação de uma nova cidade (cf. Gardner 2015).

Parece-nos, no entanto, existir uma outra razão, relacionada com a dimensão cíclica revelada pela obra, para que o romance se conclua por “El salón dorado – 1904”. Tanto “El hambre – 1536” como o último conto terminam com a imagem de um cerco de fogo (ainda que metafórico no último caso), parecendo retomar-se no final do texto derradeiro o início do primeiro:

Deberá aguardar al lunes, sola en el salón de oro que los cuartos acechan, como animales grises y negros, como lobos y hienas alrededor de una gran fogata (Mujica Lainez 1994: 230);
Alrededor de la empalizada desigual (...), las hogueras de los indios chisporrotean día y noche (3).

A história ficcionada de Buenos Aires inicia-se e termina em narrativas breves dominadas pelo mal-estar entre grupos sociais. Os dois contos fundadores são protagonizados por personagens outrora poderosas e abastadas – Don Pedro de Mendoza e doña Sabina – que, no presente narrativo, se encontram doentes e prostradas num leito. Ambas estão confinadas a um espaço interior pejado de objetos, cuja presença, na ótica do narrador, se afigura risível:

le acosa el fantasma de esas caras sin torsos, que reptan sobre el lujo burlón de los muebles traídos de Guadix (...), aparecen en las mesas, cerca del Erasmo y el Virgilio inútiles (3);
los muebles terribles, invasores pronto siempre a la traidora zancadilla (...) y cuyos respaldos y perfiles se ahuecan, se curvan, se encrespan y se enloquecen con la prolijidad de los ornamentos bastardos (222).

Os eventos fulcrais do primeiro conto são relatados na perspetiva de uma personagem do povo, o soldado Baitos, que nutre um ódio acérrimo pelos membros da aristocracia senhorial e com o qual o narrador parece partilhar, por momentos, alguns pontos de vista (cf. Camacho Delgado 1999: 132).

¹⁴⁹ También Borges corroborou tal ideia: “Cada escritor sente o horror e a beleza do mundo em certas facetas do mundo. Manuel Mujica Lainez sentiu-os com singular intensidade no declínio de grandes famílias outrora poderosas” (2014: 124).

Repare-se na fina ironia com que se descreve a situação de “esos falsos príncipes” (5), representados por Don Pedro de Mendoza, rodeados por objetos inúteis, dadas as circunstâncias: “su mirada turbia vuelve hacia los platos donde el pintado escudo del Marqués de Santillana finge a su extravío una fruta roja e verde” (4). O distanciamento do leitor face aos conquistadores europeus é promovido também pela forma como se descreve a persistência da gestualidade cortesã num cenário selvático: “El genovés dobla la cabeza crespá con altanería (...). Detrás, los tres cadáveres giran en los dedos del viento” (7).

Tanto Pedro de Mendoza como doña Sabina enfrentam, sozinhos, a ameaça exterior, representada, respetivamente, pelos índios *querandíes* e pelos credores em ascensão social. As duas personagens constatarem o ocaso de um mundo, o seu, sendo assaltadas por visões fantasmagóricas associadas à culpabilidade. Doña Sabina não consegue evadir-se da imagem da sobrinha desaparecida – “Pero no puede leer. A cada instante, la figura de su sobrina se mete en el enredo de los capítulos” (224) –, enquanto Pedro de Mendoza

se retuerce como endemoniado. Su diestra, en la que se enrosca el rosario de madera, se aferra a las borlas del lecho. (...) Hasta allí se hubiera deslizado la voz espectral de Osorio, el que hizo asesinar en la playa del Janeiro, y la de su hermano don Diego (4).

A solidão de ambos culmina num semelhante grito de desespero que ecoa pelo romance: “los gemidos del Adelantado (...) añaden pavor a los conquistadores” (3); “la señora sorda se pone a gritar, a gritar, y su voz de tiple cruza el salón dorado y vuela por las habitaciones vacías” (230).

Uma importante característica, relacionada com o grupo social de origem, aproxima as duas personagens. Enquanto Pedro de Mendoza é representante da classe senhorial que liderou a chegada dos espanhóis ao Novo Mundo, doña Sabina é uma herdeira, sem descendência, da classe aristocrática que se manteve incólume nos seus privilégios sociais desde a época colonial até inícios do século XX. Os dois aristocratas, partilhando o gosto por livros¹⁵⁰, confrontam-se, ainda que em graus diversos, com membros do povo ou de uma burguesia em ascensão, que desprezam. Em “El hambre – 1536”, o soldado Baitos, com o seu ódio visceral aos senhores, personifica o “heredero de una moral burguesa y arriesgada que vio en la conquista de las tierras de ultramar el lugar idóneo de sus sueños de grandeza” (Camacho Delgado 1999: 130)¹⁵¹. No último conto, doña Sabina vê-se confrontada com a “amplitud desnuda de la habitación” (Mujica Lainez 1994: 228), tendo sido a “fauna y flora inmóvil de muebles, de muebles, de muebles” (224) que a rodeava vendida em leilão a membros da nova burguesia endinheirada,

¹⁵⁰ Este aspeto diferencia-os das personagens que desprezam os textos literários, ainda que, relativamente a doña Sabina, o distanciamento do narrador seja perceptível: “Después reanudará la lectura truculenta de Patxot, que obra como un narcótico” (226).

¹⁵¹ “En Morón de la Frontera detestaba al señorío. Si vino a América fue porque creyó que aquí se harían ricos los caballeros y los villanos” (4).

denominados pelo narrador como “enemigos” (230). Importa referir que o ódio social expresso por Baitos – “¡Ah, cuánto, cuánto les odia, con sus ceremonias y sus aires! ¡Como si no nacieran todos de idéntica manera!” (5) – constitui uma das notas divergentes introduzidas pelo discurso romanesco relativamente às fontes históricas certamente consultadas pelo autor, nomeadamente a crónica de Ulrich Schmidel, *Relatos de la conquista del Río de la Plata y Paraguay, 1534-1554* (cf. Camacho Delgado 1999: 129).

Ao contrário do que sucede no conto inicial, em que Baitos parece ser castigado devido à *hybris* revelada pelo desejo de abolição das fronteiras sociais, no conto final, Ofélia consegue emancipar-se de doña Sabina: “– Sí, señora Sabina, me voy. Yo no soy una santa” (230). Em “El salón dorado – 1904” narra-se o fim de um percurso inaugurado com a chegada à região do Río de la Plata dos primeiros conquistadores europeus. A leitura justaposta dos dois textos permite acentuar a complementaridade de sentido existente entre ambos, promovendo a delimitação de um percurso hermenêutico de sentido cíclico (cf. Barraza Jara 2009: 120).

Apesar de distantes temporal e socialmente, Baitos e doña Sabina partilham algumas características. Ambos são vítimas do próprio engano por confundirem a realidade com as aparências. No universo ficcional de *Misteriosa Buenos Aires*, a verdade raramente corresponde ao que os sentidos transmitem. São muitos os contos em que se constata essa ilusória aparência das coisas¹⁵² (na perspetiva das personagens e/ou do leitor¹⁵³), constituindo o motivo do desengano um princípio organizativo do romance.

3.1.4. A unidade de tom

A redação de *Misteriosa Buenos Aires* prossegue a perspetiva do texto inaugural de Luis de Miranda – o relato do assombroso: “*Allegó la cosa a tanto / que como en Jerusalén, / la carne de hombre también / la comieron. / Las cosas que allí se vieron / no se han visto en escritura...*” (13). Um elemento evocador do ambiente de “inquietante estrañeza” (Verdevoye 1980: 283)¹⁵⁴ que caracteriza o espaço ficcionado inscreve-se no título, funcionando o adjetivo aí presente como chave de leitura romanesca.

Na sequência de “El hambre – 1536”, o leitor suspeita, a cada página, da iminente emergência do monstruoso. O “horror”¹⁵⁵ pode surgir, *intra muros*, sob a figura de uma ave terrífica – “Hasta que el

¹⁵² Cf. “La sirena – 1541”, “Las ropas del maestro – 1608”, “El espejo desordenado – 1643”, “El imaginero – 1679”, “La pulsera de cascabeles – 1720”, “La víbora – 1780”, “El sucesor – 1785” e “El ilustre amor – 1797”.

¹⁵³ Apenas o leitor fica a conhecer a dissimulação de Magdalena em “El ilustre amor – 1797”.

¹⁵⁴ Motivo comum na literatura argentina desde finais do século XIX, como o comprovam os contos de Leopoldo Lugones e de Horacio Quiroga, persistente em autores contemporâneos como Ana María Shua e Mariana Enríquez.

¹⁵⁵ “El horror crea la tensión narrativa a través de la representación de lo horrible, de lo sangriento, de lo doloroso, y no a partir de la oposición entre realidad e imposibilidad” (Ferrerías 2003: 19).

caburé se yergue, fascinante, dominador, lo derriba de un aletazo y le hunde el pico duro como una espuela, en el pecho. Le arranca las entrañas, le destroza el cráneo” (Mujica Lainez 1994: 99) – ou através de um indivíduo disforme que se tenta ocultar dos estranhos – “De hombre tenía la cabeza barbuda, pero su cuerpecito diminuto era el de un niño, con excepción de las manos grandes, cubiertas de vello, obscenas” (134). O romance apresenta uma diversificada galeria de figuras insólitas, seres na fronteira entre o humano e o animal, como a sereia, ou na interseção do masculino e do feminino, como Ofelia, a empregada de doña Sabina, que “rompe a llorar, con un llanto grotesco, un llanto de hombre desesperado” (229), ou Margarita, protagonista de “Las reverencias – 1648”: “sólo es feliz entre los negros (...), corriendo como un muchacho” (57). Os próprios animais representados são, por vezes, seres híbridos como o tapir – “una caricatura de animal, un poco jabalí y un poco rinoceronte, con algo de mulo y algo de cebú” (196) – ou a “Anta de orejas de mula y hocico de ternera” (14) que habita a paisagem genesiaca do Río de la Plata.

Avulta das páginas do romance uma convivência não conflitual entre (usando termos sempre aproximados) realidade e fantasia. Os elementos disruptores da ordem racional são encarados com normalidade pelo narrador, que não opina sobre o seu carácter factual ou fantasmático, “como si (...) supiera que no hay nada que explicar, que la vida es así” (Verdevoye 1980: 301):

El mozo tocó la cuerda con un dedo y don Santos se persignó, porque la cuerda se estiró como si fuera una serpiente y se enredó sola en la clavija. Al mismo tiempo un gran resplandor inundó la cocina, como si hubieran prendido mil velas, y el payador vio que la cosa iba en serio (Mujica Lainez 1994: 189)¹⁵⁶.

O facto de o sobrenatural ser parte integrante do que se considera a realidade constitui um traço fundamental da mundividência construída em *Misteriosa Buenos Aires*. O autor, aliás, crê nessa dupla dimensão, à semelhança do que refere Pierre Benoît em “El escalinata de marmol – 1852”: “por un lado, un mundo mágico; por el otro, la cotidiana realidad” (210). “[P]ensador racionalista de irracionales afinidades esotéricas” (Choin 2015: 135), Manuel Mujica Lainez, numa entrevista em 1977, confessou:

Yo nunca he sabido separar la realidad de la irrealidad, nunca me ha importado separarlas, porque para mí los dos planos son uno solo y en mis libros se ve cómo para mí tiene el mismo valor lo que llamamos lo natural como lo que consideramos lo sobrenatural (*apud* Choin 2015: 160).

Tal como foi pressentido pela protagonista de “La princesa de Hungría – 1802”, a qual tem “la impresión de estar mirando una lámina encima de la cual corre un líquido espeso, grumoso, multicolor, que se

¹⁵⁶ Refere o narrador a propósito do “[e]spejo desordenado”: “la definitiva prueba del sortilegio (...) sobrepasa la razón y no es asunto que un pobre ser humano pueda aclarar” (46).

coagula y deja superpuesta otra imagen” (Mujica Lainez 1994: 124), em *Misteriosa Buenos Aires* a realidade parece comportar dois planos: o do visível e um outro alheio às leis da física e, por conseguinte, da mensurabilidade¹⁵⁷.

Mais de metade dos contos partilham uma unidade de tom, decorrente da emergência de elementos diegéticos integráveis na categoria estética do neofantástico¹⁵⁸. A disrupção fantasmal toma-se mais acentuada, dado que ocorre num universo ficcional delineado a partir da possibilidade de representação mimética do mundo, o que se atesta pelos esforços contínuos de construção de efeitos de verosimilhança histórica por parte do narrador. Como elementos associáveis ao neofantástico, podemos enumerar, ao nível dos objetos animizados, o espelho (“El espejo desordenado – 1643”), a escultura e o anel vingadores (“El imaginero” – 1679, “El arzobispo de Samos – 1694”) e o tapete voador (“La adoración de los reyes magos – 1822”). A nosso ver, tais objetos, para além de constituírem elementos problematizadores do real, capazes de suscitar “la duda epistemológica” (Ferrerías 2003: 19), evocando a dupla dimensão já referida, constituem metáforas do domínio exagerado que as mercadorias exercem sobre a maioria das personagens. Tal protagonismo, considerado desmesurado pelo narrador, é sugerido pela animização conferida aos objetos – “Y ¡qué guitarra! Juraba mi abuelo que su padre la describía como si tuviera vida propia” (Mujica Lainez 1994: 185) – e acentuado pelo recurso à hipálage – “los muebles orgullosos” (60), “las porcelanas tontas de las vitrinas” (60), “la prolijidad de los ornamentos bastardos” (222). De forma complementar, existem referências, ao longo do romance, à reificação de personagens: “Tomas era vieja y cegatona; pronto (...) se transformó en algo semejante a los solemnes muebles negros que tanto temíamos” (165). À semelhança do conto inicial, o engano motivado pela identificação operada entre objeto e indivíduo constitui um tópico comum a várias narrativas breves, de que se destacam “Las ropas del maestro – 1608” e “La pulsera de cascabeles – 1720”.

A propósito de fenómenos sobrenaturais tais como a aparição de fantasmas (“La galera” – 1803) ou a transmigração de almas (“La hechizada” – 1817), e em analogia com a dupla dimensão do real já evocada, deve salientar-se a importância que a figura do duplo assume no romance. O motivo concretiza-se, por um lado, na procura desesperada de uma unidade perdida (“Las ropas del maestro – 1608”, “El imaginero – 1679”, “La princesa de Hungría – 1802”, “El amigo – 1808”, “La hechizada – 1817”); por outro, na

¹⁵⁷ “(...) los ojos de mi hermana, en cuya hondura, como un pez veloz en lo hondo del agua revuelta, cruzó la chispa cruel de los otros ojos agoreros” (172).

¹⁵⁸ Na sequência do fantástico, categoria estética emergente em inícios do século XIX, “después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario (...), después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y los efectos” (Alazraki 1990: 25), o neofantástico surge relacionado com movimentos como o surrealismo, no século XX. Ao contrário do que sucedia anteriormente, a intenção de autores como Borges, Kafka ou Cortázar não é provocar medo no leitor, mas sim desvelar “*intersticios de sin razón*” (29) que problematizam a percepção lógica do real. Sendo o mundo revelado pelos sentidos intuído como uma máscara, os autores pretendem “cartografiar esa realidad segunda” (28), fazendo-o por meio da metáfora, “la única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación” (29). Tal como no fantástico, a disrupção da ordem racional surge associada a um elemento e não a vários, situação em que um texto se aproximaria de “una narración maravillosa o de ciencia-ficción” (Ferrerías 2003: 18).

necessidade de uma cisão autonomizadora (“La galera – 1803”, “El tapir – 1835”). A busca da unidade pode suceder no âmbito de uniões homossexuais (“Las ropas del maestro – 1608”, “El amigo – 1808”, “La hechizada – 1817”) ou incestuosas (“La princesa de Hungría – 1802”).

Tendo em conta que a dimensão sobrenatural é parte integrante da realidade para Mujica Lainez, a construção de um ambiente romanesco dominado por uma inquietante estranheza (cf. Verdevoye 1980: 283) fundamenta-se, certamente, na preocupação do autor pela humanização da História (cf. Cruz 2001). Neste sentido, a integração no discurso romanesco de elementos disruptores da ordem racional constitui uma forma de “traducir la multiplicidad interior del ser, sus zonas irracionales, nocturnas” (Verdevoye 1980: 301).

Apesar da datação que organiza a disposição dos contos promovendo o efeito de progressão narrativa, é possível lê-los de forma relativamente aleatória, dado que a ordenação temporal não é acompanhada por um entrosamento lógico-causal a unir as narrativas breves. O processo de ordenação cronológica, fazendo parte da dimensão quantificável do real a que o discurso histórico deve obedecer, perspectiva-se, neste universo romanesco, como uma máscara compositiva, o que se comprova pelo facto de a datação patente no título muitas vezes não ter correspondência no plano substantivo da matéria narrada. Assim, no conto datado de 1776, ano correspondente à criação do vice-reino do Río de la Plata, menciona-se tal facto de forma muito sucinta: “la patrulla del alcalde de barrio, que el Virrey Vértiz acaba de crear” (Mujica Lainez 1994: 96). Além disso, datas importantes da História argentina não encontram correspondência ficcional, como é o caso de 1826, ano em que Buenos Aires se tornou capital do país.

A mundividência que integra o sobrenatural como componente da realidade traduz-se formalmente em *Misteriosa Buenos Aires* graças ao processo de construção em que os contos se justapõem por uma evidente mas pouco efetiva ordenação cronológica. Tal disposição compositiva constitui uma forma hábil de sugerir os “*intersticios de sinrazón*” (Alazraki 1990: 29) que para o autor fundamentam certamente o devir histórico e a sua recriação narrativa.

3.1.5. Personagens em diálogo

Os elementos que concedem consistência romanesca à obra correspondem, para além do protagonismo da cidade, de um narrador e de um tom comuns, ao mecanismo de equivalência temática. Um dos princípios arquitetónicos a unir o conjunto de contos identifica-se com uma “condición dual” (Barraza Jara 2009: 119), concretizada pelas relações de semelhança ou de antagonismo estabelecidas entre personagens. Circulam ecos entre os textos que aproximam, por exemplo, Toinette de Pedro de

Mendoza – “Ahora vuelve a abrir los ojos en ese aposento de pesadilla. El madero suntuoso la oprime como un cepo. En un rincón, el fuego desatado en la popa aviva una hoguera violenta” (Mujica Lainez 1994: 60) – ou os protagonistas de “Las ropas del maestro – 1608” e de “El amigo – 1808”.

São, por outro lado, significativas as diferenças existentes entre o governador Don Jerónimo Luis de Cabrera (“Crepúsculo – 1644”) e os protagonistas da maioria dos contos, ávidos da acumulação de bens materiais. O primeiro, neto de Juan de Garay, diferencia-se dos demais por considerar criticamente os benefícios associados ao poder e à riqueza: “Para qué los quiere, si todo se reduce a hacerse aire con el abanico de su mujer y a soñar” (52). Existem outras personagens que se distinguem pelo desprezo votado aos bens materiais como Luis de Miranda ou Mister Hoffmaster, o palhaço solitário que em tempos sonhara ser poeta. Tais figuras, herdeiras da solidão incompreendida da fundadora mítica da cidade, são objeto de chacota por parte dos seus semelhantes: “Ciego, el poeta saca el espadón y dibuja un molinete terrible. Su vino tampoco le permite conservar el equilibrio” (12); “El tapir es su amigo, su único amigo. Los demás no le buscan más que para reírse” (195).

Relativamente às personagens femininas, um notório e significativo contraste se estabelece entre Ana Díaz (“La fundadora – 1580”) e as restantes protagonistas, das quais sobressai, de forma exemplar, Isabel de Guevara, a amada de Luis de Miranda (“El primer poeta – 1538”). Esta, consumida por uma cupidez intrépida, oferece o seu corpo em espetáculo aos mercadores que lhe prometem um futuro de abundância: “En un testero, echada sobre cojines, completamente desnuda, está Isabel. Y en torno, como siempre, como en todas partes, los italianos, con sus caras de halcones y sus brazos tostados” (11).

Ana Díaz, “la labradora” (19), a primeira e única habitante feminina do que era então um lugarejo a repovoar, autonomiza-se do domínio masculino pelo exercício do trabalho no campo: “Como es joven y fuerte, se basta para el trabajo” (20). A “fundadora” (18) da cidade mítico-literária criada por Mujica Lainez distingue-se por não acumular objetos e não estabelecer uma relação de dependência socioafetiva com qualquer elemento masculino, ao contrário de, entre outras personagens¹⁵⁹, Toinette:

¿Por qué escuchó a Timothée d’Osmat, cuando acudió a seducirla con fabulosas promesas? (61);
Monsieur de Fontenay le puso al cuello los zafiros; le colgó de los lóbulos (...) los pendientes de perlas de su madre; le juró que a su regreso el superintendente Fouquet le nombraría virrey del Río de la Plata (63).

¹⁵⁹ Pensamos em Margarita, instada a aprender os gestos de submissão cortesã (“Las reverencias – 1648”), em Magdalena, cuja consideração social depende do rumor de relacionamento amoroso com um governador (“El ilustre amor – 1797”), ou na esposa de Simón del Rey – “Le duele alejarse de su mujer y multiplica las recomendaciones: que no salga a la calle bajo ningún pretexto; sólo para asistir al oficio religioso se lo permite; que permanezca enclaustrada, como corresponde a una señora de su posición” (45).

Ana Díaz também não partilha o desvario que se apodera de várias figuras femininas, como Doña Concepción (90) ou Isabel, “la princesa de Hungría” (125), mantendo-se tranquila e lúcida. As referências ao seu sorriso e à distância face aos rituais do poder pontuam ritmicamente o conto de que é protagonista:

Recuerda a Juan de Garay alzando la visera relampagueante y brindándole la ciudad con una inclinación cortesana del busto de hierro, como si fuera una flor. Se frota las manos que la tierra oscurece, y sonríe (20)¹⁶⁰.

Ao invés de servir o elemento masculino ou de se lhe entregar como moeda de troca, Ana Díaz ignora-o, o que o narrador parece entender como um ato de sageza: “Al atardecer, les oye que rondan su choza, conteniendo la respiración, como lobos” (20). Aquela que não se deixou deslumbrar pelo gesto cavaleiresco e teatral de Juan de Garay constitui uma figura excecional no romance, vivendo em paz a sua solidão, sem procurar a companhia de duplos reais ou fantasmáticos. Tendo em conta os aspetos que a diferenciam das personagens femininas do romance (incluindo a figura mítica da sereia, como veremos), é, justificadamente, a Ana Díaz que o narrador atribui o cognome, único no texto, de “[l]a fundadora” (18).

3.1.6. Os contos fundadores

3.1.6.1. “El espejo desordenado – 1643”

No conto em apreço, o caráter anómalo do espelho é, desde logo, salientado pelo narrador – “en el cuarto que el espejo preside con su azogue misterioso” (44) – e pressentido por Simón del Rey, mal o vislumbra – “Asombra comprobar que ha cruzado los desfiladeros traidores, balanceado sobre una acémila, sin sufrir daño alguno” (43). Uma característica particular distingue aquele objeto, o qual não reflete com nitidez, como seria expectável, o visível – “En el fondo del espejo, como en un agua verde, turbia, asoma su cara fina de mujer del sur de España (...). Y detrás se esfuman las facciones aceitunadas de su marido” (43) –, antes possibilitando o vislumbre de acontecimentos relativos a momentos outros que não o presente, graças a uma desordem “en el mecanismo reflector de imágenes, que se acelera o se atrasa” (45). O protagonista humano do conto é um judeu português que tenta a todo o custo ocultar tanto as afinidades religiosas como a nacionalidade e cujos desígnios de vida se resumem a vigiar a esposa e a enriquecer por meio da usura.

¹⁶⁰ Já a referência ao riso de Isabel de Guevara, no contexto festivo em que se insere, assume contornos opostos: “Isabel no para de reír, en el estruendo de las cuerdas, de los panderos y de las voces” (11).

“El espejo desordenado – 1643” constitui um conto fundador da coesão romanesca pois, apesar de não se situar em nenhuma das posições fulcrais do volume, encerra, a nosso ver, três importantes chaves de leitura. Por um lado, à semelhança do objeto-protagonista, os contos de *Misteriosa Buenos Aires* apresentam, em geral, elementos que sugerem a existência de uma dimensão não imediatamente perceptível da realidade, à qual personagens e leitor devem estar atentos. Este conto chama a atenção para o engano que decorre de interpretações demasiado apressadas e superficiais da realidade, num mundo em que as raízes do visível ensombram a percepção clara da verdade. Tal como o soldado Baitos em “El hambre – 1536”¹⁶¹, Simón del Rey cometeu um erro de apreciação, ao interpretar a imagem entrevista da sua prisão futura como uma consequência do homicídio que tencionava cometer sobre a esposa, ignorando o contexto político de perseguição aos portugueses que então vigorava.

O “espelho desordenado” metaforiza, por outro lado, a confluência de tempos que se inscreve no instante presente, pilar conceptual da mundividência de um autor para quem “la historicidad” não se constitui “como lo ya ocurrido sino como lo que sucede permanentemente” (Barraza Jara 1996: 46). Finalmente, funcionando como um mecanismo que não acompanha a progressão temporal nem é fiel ao ritmo cronológico – “ese cuadro atroz se mueve lentamente” (Mujica Lainez 1994: 46) –, o espelho oferecido a Simón del Rey por “un emisario recién venido de Chile” (43) sugere a ordem relativamente aleatória que a leitura das unidades textuais deste romance compósito pode assumir.

3.1.6.2. “El hambre – 1536”

O conto inaugural de *Misteriosa Buenos Aires* prossegue a tradição das narrativas fundacionais de cidades ou de linhagens que incluem crimes entre irmãos, como sucede na lenda sobre as origens de Roma, reportada por Tito Lívio em *Ab Urbe Condita* ou no episódio de Caim e Abel do *Antigo Testamento*.

A estranheza e o horror, conferindo um tom comum à macronarrativa, emergem desde o primeiro texto, no qual se narra um ato de canibalismo *inter fratres* perpetrado por um soldado espanhol iludido pelas aparências vestimentares de um outro elemento da comitiva. A matéria do conto baseia-se no relato de Ulrich Schmidel, cronista que acompanhou a expedição de Pedro de Mendoza à região do Río de la Plata, e na obra de Luis de Miranda, “Romance elegíaco” (c.1537), primeiro poema narrativo dedicado à fundação da cidade de Buenos Aires¹⁶². É, aliás, ao último que se deve a referência ao ato

¹⁶¹ Cf. “La pulsera de cascabeles – 1720” e “El patio iluminado – 1725”.

¹⁶² Trata-se de um texto publicado em finais do século XVIII (cf. Tieffenberg 2012).

de canibalismo familiar perpetrado: “Las cosas que allí se vieron / no se han visto en escritura: / comer la própria asadura / de su hermano” (*apud* Tieffemberg 2012: 63).

Na noite primordial que inaugura o discurso romanesco, o cenário descrito é o de um ambiente apocalíptico –

Y cuando no son los gritos de los sitiadores ni los lamentos de Mendoza, ahí está el angustiado implorar de los que roe el hambre, y cuya queja crece a modo de una marea, debajo de las otras voces, del golpear de las ráfagas, del tiroteo espaciado de los arcabuces (Mujica Lainez 1994: 3)¹⁶³ –

de onde qualquer gesto de heroísmo está ausente, imperando a lei da sobrevivência para índios e europeus – “¿Por qué no aprovechar la ocasión que se le brinda y suprimirle para siempre? Ninguno lo sabrá” (7). A primeira fundação da futura capital argentina, ocorrendo num momento de indistinção entre homens e bestas, associa-se, assim, à barbárie:

en el centro mismo del real, oscilan los cadáveres de los tres españoles que mandó a la horca por haber hurtado un caballo y habérselo comido. Les imagina, despedazados, pues sabe que otros compañeros les devoraron los muslos (4)¹⁶⁴.

Consideramos “El hambre – 1536” um conto fundador da unidade romanesca, porque, não podendo a sua posição ser diversa no volume, inaugura duas linhas de sentido fulcrais no plano da macronarrativa. Por um lado, o ato horrífico de Baitos instaura uma tradição de crimes de sangue desprovidos de componente sacrificial, que se vai instalar no quotidiano da cidade ao longo dos séculos, assemelhando-se a um pecado original que tingirá de loucura e de violência o espaço e os seus habitantes. O grito primordial e “inhumano” (8) do soldado após a descoberta da canibalização do corpo do irmão – “Los ojos se le salen de las órbitas, como si la mano trunca de su hermano le fuera apretando la garganta más y más” (8) – ressoa pela maioria dos contos, parecendo perpetuar-se numa descendência de personagens transtornadas¹⁶⁵. O elemento sanguíneo é, aliás, dotado de importante carga simbólica no romance¹⁶⁶, associando-se às origens de Buenos Aires ao tingir os fólhos do poema de Luis de Miranda – “La sangre mana de la cara del lector y le enrojece los versos” (13) – e ao macular o segundo escudo da cidade,

¹⁶³ O horror estava já presente no poema de Luis de Miranda: “Almas puestas en tormento / era vernos, cierto, a todos, / de mil maneras y modos / y apenando” (*apud* Tieffemberg 2012: 64).

¹⁶⁴ É curioso verificar que os primeiros conquistadores europeus realizam, sem qualquer intenção ritualizante, os atos de canibalismo que aos autóctones serão associados por toda uma tradição histórico-literária (cf. Camacho Delgado 1999: 134).

¹⁶⁵ Cf. “El imaginero – 1679”, “El patio iluminado – 1725”, “La víbora – 1780”, “El sucesor – 1785”, “La princesa de Hungría – 1802”, “La galera – 1803”, “El cazador de fantasmas – 1821”.

¹⁶⁶ Cf. “Las ropas del maestro – 1608”, “Los pelícanos de plata – 1615”, “El imaginero – 1679”, “La pulsera de cascabeles – 1720”, “La mojiganga – 1753”, “La galera – 1803”, “La casa cerrada – 1807”, “El tapir – 1835”.

fabricado por um marido sedento de vingança – “la sangre se coagula en torno del perfil borroso de los pelícanos” (41)¹⁶⁷. O conto inicial inaugura, por outro lado, o tópico da rutura violenta da unidade fraterna, motivo que migrará para diversas narrativas breves, nas quais se mimetizará tal cisão (“La ciudad encantada – 1709”) ou se representará o desejo de reunião da fratria (“La pulsera de cascabeles – 1720”, “La princesa de Hungría – 1802”).

3.1.6.3. “La sirena – 1541”

O terceiro conto de *Misteriosa Buenos Aires* assume uma relevância particular na configuração do universo romanesco, nele se recriando um mito¹⁶⁸ que constitui o fundamento da edificação ficcional de Buenos Aires e da identidade dos seus habitantes¹⁶⁹. “La sirena – 1541” mantém uma relação de cumplicidade com o primeiro conto, resultando profícuas as leituras cruzadas entre as duas unidades textuais no desvelamento das principais linhas de sentido do romance.

A primeira fundação histórica de Buenos Aires, ocorrida em 1536 num cenário apocalíptico de fome e violência, não foi coroada de êxito, o mesmo sucedendo com o poema narrativo redigido por Luis de Miranda para relatar tais eventos (“El primer poeta – 1538”). Os acontecimentos narrados em “La sirena – 1541” ocorrem em simultâneo ao incêndio da aldeia fundada por Pedro de Mendoza, no seguimento do que foi consagrado pelo discurso histórico: “Han incendiado la nao que hacía de fortaleza, la capilla, las casas. (...) En lo que fue Buenos Aires, sólo queda una carta con instrucciones para quienes arriben al puerto” (16). Numa perspectiva mítico-simbólica, para que a refundação de uma cidade pudesse vingar, urgia purificar os espaços anteriormente contaminados, uma vez que “un verdadero recomienzo no puede tener lugar más que después de un fin verdadero” (Eliade 2009: 76). A água, elemento dominante no conto¹⁷⁰ e que será fundamental para a sobrevivência da cidade (como comprova a leitura de “El pastor del río – 1792”), parece reverter simbolicamente o fogo devastador presente em “El hambre – 1536”.

Ao contrário do ambiente de indistinção geral e de violência fratricida que vigorava no primeiro conto, neste narra-se um encontro-miragem entre dois mundos distintos: o representado pela paisagem exuberante da região do Río de la Plata e o da mestria técnica personificada pelos conquistadores

¹⁶⁷ Trata-se de um elemento ficcionado pelo narrador. Sobre a história do escudo da cidade cf. Choin 2012: 42.

¹⁶⁸ Entendemos mito, no sentido etnorreligioso, como uma narrativa “verdadera” e “sagrada”, em que intervêm “seres sobrenaturales” sobre “una ‘creación’” (Eliade 2009: 25). “En rappelant le temps fabuleux des commencements, il explique comment s’est fondé le groupe (...), l’origine de la condition présente des hommes (Sellier 1984: 113). O conto “La sirena – 1541”, constituindo-se como mito literário, projeta no plano ficcional as funcionalidades adstritas ao mito no sentido etnorreligioso.

¹⁶⁹ Não deixa de ser curioso que na edição de bolso de 1964 alguns contos como “El primer poeta – 1538”, “La sirena – 1541” e “La fundadora – 1580” tenham sido suprimidos. Em entrevista, o autor congratula-se com a inclusão em edições posteriores dos contos mencionados (cf. Soler Serrano 1976).

¹⁷⁰ Os protagonistas são designados como “hija del Mar” e “dios del Océano” (16).

européus. A futura cidade de Buenos Aires resultará, assim, da união entre a profusão natural da América, onde vivem “las bestias feroces o curiosas: los jaguares, los pumas, las vizcachas, los quirquinchos, las serpientes pintarrajeadas, los monos, papagayos y picaflors infinitos” (Mujica Lainez 1994: 14), a “Anta de orejas de mula y hocico de ternera”, o “Carbunclo que ostenta en la frente una brasa”, o “Gigante que habita cerca de las cataratas estruendosas” (14), e os conquistadores europeus que, com os seus instrumentos técnicos adornados simbolicamente, “aparecieron asombrando al paisaje fluvial” (14).

Curiosamente, como personificação do Novo Mundo, o narrador recuperou uma figura proveniente da tradição europeia – a sereia¹⁷¹ – caracterizada pela magia do canto: “la Sirena comienza a cantar para seducir al impasible, y las bordas de los tres navíos se pueblan de cabezas maravilladas” (17)¹⁷². Parece, assim, prosseguir-se a tradição literária relativa ao achamento da América, uma vez que nas primeiras crônicas sobre a chegada ao Novo Mundo surgiam referências às sereias, como se comprova num texto de Cristóvão Colombo de 1493 (cf. Fuentes 2011: 23).

O encontro fundacional entre a sereia e a escultura de Neptuno que decora a proa de um dos navios é suscetível de ser entendido em três planos, concretizados pelos pares feminino-masculino, natureza-civilização e mito-História. Desde o início do conto, o mito, “[p]lacé hors du temps ordinaire” (Sellier 1984: 113), é inscrito discursivamente na História: “La Sirena oyó hablar de ellos hace años, desde que aparecieron (...) las expediciones de Juan Díaz de Solís y Sebastián Caboto” (Mujica Lainez 1994: 14). Tal interpenetração, a que já fizemos referência¹⁷³, é marca comum da literatura da América Hispânica desde os seus primórdios: “their literature was born through and in unprecedentedly contradictory realities, and in it history and myth disputed the ground of written narrative from the very moment that Columbus landed” (Martin 2006: 665).

Mujica Lainez dá continuidade à tradição de escritores da América Latina que, desde os alvares do Romantismo, representaram a fundação das respetivas nações como resultante do encontro entre os elementos masculino e feminino, assumindo o cruzamento de culturas a forma metafórica de uma união amorosa. Neptuno, esculpido com o tridente na mão direita, é vislumbrado pela sereia, num primeiro momento, como “un hombre armado de un cuchillo” (Mujica Lainez 1994: 16). Ao contrário dos instrumentos afiados dos europeus que fendem as águas, a protagonista é caracterizada pela graça ondulante dos seus “brazos ágiles” (15), deslocando-se nas águas “enarcada como un cisne” (15). Deve salientar-se o facto

¹⁷¹ A sereia “est consacrée par l’imagerie populaire comme une redoutable séductrice dont le chant ensorçèle et conduit l’homme à sa perte”. A figura emergiu em textos egípcios e gregos, surgindo “le plus souvent comme une sorte de démon femelle” nos textos cristãos (Cazenave 1996: 634). Uma figura semelhante à sereia, fundadora da linhagem dos Lusignan, é a protagonista do romance *El unicornio*.

¹⁷² Esta figura fora também cantada por Borges no poema “Fundación mítica de Buenos Aires” (cf. Borges 1998).

¹⁷³ Cf. *supra*, p. 69-71.

de a comunhão primordial ocorrer entre uma figura animada e uma escultura, motivo que se vai repercutir noutros contos como “El imaginero – 1679”.

O conto em apreço é protagonizado por uma figura híbrida e solitária, protótipo das demais que se seguirão, que procura nos navegadores espanhóis que atravessam o rio a sua metade, desesperando perante tal impossibilidade – “Los hombres blancos son como los aborígenes: sólo hombres. (...) Y ella no puede amar a un hombre que sólo sea hombre, ni a un pez que sea sólo pez” (15). Ao vislumbrar a escultura de Neptuno, a sereia crê, ilusoriamente, ter encontrado um seu igual: “No, no era un hombre. Era un ser como ella, de su casta ambigua, hombre hasta la mitad del cuerpo” (16). Será após a fusão nas águas do Río de la Plata da sereia de “cabello negro” e “negras pestañas” (15) e da escultura do deus romano do mar – “Caen al río, estrechados en una sola forma, y se hunden, inseparables” (17) – que emergirá a cidade de Buenos Aires.

Parece-nos possível ler este conto como uma revisitação das tradicionais narrativas de fundação hispano-americanas, nas quais “[m]other America, aboriginal, virgin, fértil, creative, and productive (...) was violated by the Spaniard – the European outsider; cold, rationalistic, and covetous” (Martin 2006: 657). Neste texto, a união entre a sereia e a representação de Neptuno, resultante de um desejo ilusório da primeira, é selada em lágrimas e sangue –

Le abraza, le abraza y por sus mejillas ruedan las lágrimas que nunca lloró. Siente un dolor dulcísimo y terrible, porque el corto tridente se le ha clavado en el seno y su sangre pálida mana de la herida sobre el cuerpo esbelto del Mascarón (Mujica Lainez 1994: 17)

– e funciona como uma forma de superação do “asesinato primordial” (Eliade 2009: 107) narrado no primeiro conto. Assim, o sangue que escorre do torso da sereia e que alimenta as águas do Río de la Plata, para além de não corresponder a um ato violento imposto pelo elemento masculino, cicatriza a ferida metaforicamente infligida por Baitos àquele território.

À semelhança dos mitos etnorreligiosos que revelam “el origen de la condición actual del hombre” (Mujica Lainez 1994: 107)¹⁷⁴, é do diálogo entre os contos fundadores “El hambre – 1536” e “La sirena – 1542” que se constrói um enquadramento inteligível para a profunda solidão dos habitantes de Buenos Aires, seres ensombrados pela procura de um duplo. A união entre a sereia e a escultura de Neptuno é precedida pelo “grito lastimero” (17) da primeira¹⁷⁵, tendo esta consciência da ilusão por si construída e do desencontro que para sempre a unirá ao outro: “El Mascarón es el único en quien no hace mella esa voz

¹⁷⁴ “(...) el hombre, tal como es hoy, es el resultado directo de estos acontecimientos míticos, *está constituido por estos acontecimientos*” (Eliade 2009: 18).

¹⁷⁵ Este grito faz lembrar os de Pedro de Mendoza e de Baitos, antecipando a exclamação final de doña Sabina.

peregrina” (17); “Ya aprieta su desesperación contra el tronco insensible” (17). A heroína do conto distingue-se da figura arquetípica da sereia pela diminuta capacidade de sedução, justamente porque, à imagem de outras personagens que erram por uma falha de perceção, como Simón del Rey e Baitos, se enamora de um ser inanimado, o qual não responde ao seu canto mirífico.

A solidão inconsolável da protagonista do conto transmitir-se-á aos futuros habitantes da cidade, seres irremediavelmente apartados dos demais¹⁷⁶. Tal como o surdo-mudo e a “su amurallada soledad” (183), Manuel Couto, que “[h]a traído de Lima la costumbre de hablar solo, por lo bajo, a causa de la larga soledad” (66), Tamay, que “no tiene amigos” (203), ou o “hombrecito del azulejo” que é “un ser singular” (214), a sereia sofre com a dor de se saber diferente: “Sus compañeros la interrogaban burlones: – ¿Has encontrado? ¿Has encontrado? (...) – ¿Has encontrado? ¿Has encontrado? La mofa: ¿Has encontrado?” (14).

Os protagonistas de “La sirena – 1542” e de “El hambre – 1536” apresentam algumas características que o narrador parece considerar inerentes à condição humana, seja a inexpugnável solidão dos indivíduos ou as pulsões irracionais em que radicam os seus comportamentos: “no era más que un hombre y como tal capaz de todas las debilidades” (184). Mujica Láinez usa o conto, género narrativo a que Cortázar atribuiu uma “misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo” (1971: 408), para dar forma a “un tema recurrente en su obra narrativa: los vicios humanos y las zonas oscuras de la personalidad” (Choin 2015: 172).

Para além do protagonismo da cidade e dos restantes mecanismos de coesão já evocados, deve realçar-se o motivo do isolamento existencial a unificar as diferentes narrativas breves de *Misteriosa Buenos Aires*. O processo de justaposição dos contos constitui um meio expressivo ajustado para narrar as vivências de personagens encerradas nas suas próprias fronteiras e capacidades percetivas, como exemplificado pelos protagonistas dos contos fundadores.

3.2. Buenos Aires como cidade compósita

3.2.1. Cidade e História

A cidade textual construída por Mujica Láinez no romance aproxima-se de uma cidade hostil, tal como antevê o narrador desde o primeiro conto – “esta tierra maldita” (Mujica Láinez 1994: 3) – e descreve Luis de Miranda no seu poema inaugural – “una hembra traidora que mata a sus maridos” (9).

¹⁷⁶ Cf. “La enamorada del pequeño dragón – 1584”, “Las ropas del maestro – 1608”, “Los pelicanos de plata – 1615”, “El imaginero – 1679”, “La princesa de Hungría – 1802”, “El amigo – 1808”, “La hechizada – 1817” e “El vagamundo – 1839”.

Tal perspectiva disfórica é partilhada por personagens como Toinette – “¡Buenos Aires! ¡Cuánto, cuánto la odia!” (63) – e o emissor da carta dirigida ao anão don Nicolasito Pertusato – “este desgraciado Puerto de Santa María de los Buenos Aires, donde ni es bueno el aire ni María nos alivia con el dulzor de su sonreír” (77) –, além do próprio narrador – “Buenos Aires se acerca más y más, con sus cúpulas, sus sauces, sus tapias y sus caminos melancólicos” (113). Desde a fundação da cidade que uma nota sombria perpassa pela voz do enunciador ao descrever os gestos de Juan de Garay: “tremebundo como un enorme crustáceo de plata, bracea penosamente, mientras repite las fórmulas de la toma de posesión. Alza la visera del yelmo, mira hacia el río triste y hacia el cielo de nubes quietas” (19).

A primeira fundação de Buenos Aires, narrada em “El hambre – 1536”, segue, parcialmente, a tradição bíblica da gênese urbana, segundo a qual a primeira cidade conhecida foi a construída por Caim depois de ter assassinado Abel (cf. Popeanga Chelaru 2015: 31). O fratricídio que inaugura tanto o povoamento do território como o discurso romanesco decorre de um erro de percepção de Baitos, motivado pelo ódio profundo que sente pela classe senhorial e pelo seu desejo de anular distâncias sociais. Tal perspectiva encontra cabimento na análise histórica da emergência das cidades coloniais na América Latina:

la ciudad latinoamericana, en tanto idealización, se funda como *civitas*, es decir, como espacio natural de esa sociedad mesiánica, compacta, homogénea y militante de corte feudoburgués. (...) Hacia adentro valía un orden jurídico que favorecía quimeras de ascenso social y enriquecimiento acelerado (Locane 2016: 59)¹⁷⁷.

Narram-se, nos primeiros contos de *Misteriosa Buenos Aires*, “prácticas fundacionales territoriales” (Aínsa 2006: 27), em sintonia com a História do povoamento colonial:

El trazado en forma de damero, con la plaza mayor en el centro y los poderes dispuestos a su alrededor (...) constituyó un ordenamiento espacial y simbólico – extremadamente racionalizado – que se distinguía de la exuberancia natural (Locane 2016: 59).

Em 1572, no momento da segunda fundação da cidade, a Ana Díaz, viajando numa “vieja carabela” (Mujica Lainez 1994: 18), é mostrado “el lugar que ocuparán el Fuerte, la Plaza Mayor y los conventos” (18) da cidade a inventar. O assentamento territorial oficializa-se com o gesto de Juan de Garay ao

¹⁷⁷ Tal perspectiva fora já defendida por Ángel Rama – “se transforma violentamente a quienes habían sido campesinos en la península ibérica, en urbanizados (...): serán todos *hidalgos*, se atribuirán el *don* nobiliario, desdeñarán trabajar por sus manos y simplemente dominarán a los indios que les son encomendados” (1998: 26).

establecer o centro de onde tudo partirá: “alrededor del árbol de justicia que acaban de erigir” (19)¹⁷⁸. Revela-se, neste conto, a preocupação de os fundadores legitimarem a apropriação do espaço através da criação de emblemas linhagísticos que remetem para a sua origem social – “Gonzalo Martel le muestra el diseño torpe de la heráldica: el águila negra de los Ortiz de Zárate y de los Torres de Vera; la cruz de los caballeros calatravos, los aguiluchos hambrientos...” (18)

Nesta como noutras cidades coloniais existe um centro, um espaço público claramente delineado em forma de quadrado – a “Plaza Mayor” (18) – onde se situam os monumentos (cf. Augé 1992: 82), exibições edificadas do poder político e religioso. Podemos acompanhar a evolução da cidade, ao longo do romance, através da referência, por exemplo, a diferentes construções religiosas: a “iglesia del Espíritu Santo” (9), o “convento franciscano de las Once Mil Vírgenes” (36), o “convento de la Compañía de Jesús” (55) e a “Catedral de Buenos Aires” (65).

A história da capital argentina, à imagem da das restantes cidades, encontra-se, desde o início, ligada à atividade comercial, graças à variedade de modos de interação social e económica que o ajuntamento humano proporciona: “la ciudad aparece como un elemento privilegiado desde el punto de vista de la comunicación, como el lugar de la mayor riqueza de intercambios” (Capel 1975: 7). Em sintonia com a perspectiva ideológica já enunciada¹⁷⁹, os espaços mercantis textualmente configurados são, nos primeiros contos¹⁸⁰, associados a transgressões e a excessos como o contrabando, o jogo, a prostituição e a usura. A cidade-protagonista, na qual se acumulam sinais de uma cupidez intrépida e cujo crescimento se deveu, em parte, ao comércio de escravos¹⁸¹, personifica, em determinados momentos, a necessidade de contrição: “en los conventos, se levantan las campanadas sonoras, retumbantes, espaciadas, como golpes que la ciudad se diera en el pecho, pidiendo perdón, pidiendo perdón” (Mujica Lainez 1994: 96).

Nos contos cujos acontecimentos se reportam ao século XIX vão surgindo referências a novos edifícios e recintos, já não concebidos como símbolos primeiros da exuberância do poder político ou religioso, mas dedicados à prestação de serviços ou ao lazer: “el hospital de los Betlemitas” (131), “la Plaza de Toros, en el Retiro” (132), o “Parque Argentino” (193), o espaço comercial “la Recova” (203) e os cafés e teatros nos novos bairros em construção. Nestas narrativas breves em que se evoca uma cidade progressivamente descentrada e em expansão¹⁸², surgem referências a dois fenómenos

¹⁷⁸ Nota-se na descrição de Juan de Garay a atitude ambivalente do narrador, entre o afeto e o distanciamento irónico, face à aristocracia colonial: “Está armado como para un torneo y en su coraza fulgura el sol. Dijérase un caballero andante, un Galaor, un Amadís de Gaula, mientras recorre el descampado” (19).

¹⁷⁹ Cf. *supra*, p. 72-73.

¹⁸⁰ Cf. “El primer poeta – 1538”, “El libro – 1605”, “El espejo desordenado – 1643”.

¹⁸¹ “El edificio de la factoría comienza a fundirse con las sombras. Los negreros se enorgullecen de él. Es uno de los pocos de Buenos Aires que cuenta con dos pisos” (86).

¹⁸² “Comienza a perderse paulatinamente la idea de centro, concebido en torno al monumento más representativo – la catedral y el palacio, con su correspondiente plaza – de modo que el desarrollo de lo urbano desplaza el centro único hacia otros ‘centros’ de índole profana” (Popeanga Chelaru 2002: 14).

históricos inter-relacionados: a emergência da multidão – “la corriente humana”, “[l]a muchedumbre”, “un hormiguero gigantesco”, “la infinidad de seres oscuros” (138) – e a incomensurável solidão do habitante citadino – “No podría estar sin hablar con alguien, y súbitamente se sorprende monologando, como un loco. Quizás sea el hambre la que así le vence. El hambre y la soledad” (139).

Na cidade finissecular representada nos últimos contos, destino de crescentes movimentos migratórios, delineiam-se novas fronteiras, típicas do que será a cidade fractal no final do século XX: “La gente que mora en esa parte de Buenos Aires no podría codearse con los primos de don Rufo. Son pescadores, marineros y peones que realizan las tareas de acarreo para el abastecimiento de la ciudad” (106).

3.2.2. A cidade-selva

A cidade de Buenos Aires constrói-se como uma fortaleza relativamente a um exterior agressivo e inóspito, devido à presença dos índios e às difíceis condições geográfico-atmosféricas da região, frequentemente mencionadas pelo narrador: “el violento sol de diciembre” (34); “el viento quemante del verano, el de la abrasada llanura” (181). A localidade fortificada, símbolo, a um tempo, do poder de uns poucos e de proteção para a maioria, permite estabelecer um contraste com o espaço exterior, conferindo, à partida, um reconhecimento identitário aos que nela habitam.

À imagem histórica das cidades coloniais da América Hispânica, desde o início do romance que Buenos Aires é descrita como resultado de uma conquista territorial sobre o espaço natural, identificado com a selva e a pampa:

A los bosques inmensos, volcados sobre el agua, donde los ojos de los jaguares y los pumas se encendían de noche (...), sucedieron las altas barrancas rojas en cuyo flanco se calentaban los yacarés (18);

Cruzaban Buenos Aires, hacia el cercano ejido. Más allá de las dehesas, la pampa desnuda, letárgica, soportaba el peso de las anchas nubes (80).

No exterior das muralhas, na “llanura sin límites” (128), permanecem os seres perigosos: as bestas (os chacais que Ana Díaz escuta ao longe) e as populações indígenas: “en cualquier instante puede surgir un malón de indios y habrá que defender las vidas” (127). O cerco do espaço selvático ao aglomerado humano, descrito no primeiro conto, permanece como ameaça ao longo da obra: “La pampa no goza ni de una estrella ni de un grillo. Sólo rompe el silencio, en las tinieblas cercanas, el balido de un animal que podría ser una cabra salvaje” (73).

Em contraposição ao espaço circundante, a cidade constitui-se em artifício, num jogo permanente de cerimónias e de rituais coletivos que o narrador associa a “afectación” (56) e cuja aprendizagem se torna uma necessidade para as jovens casadoiras, como Margarita (“Las reverencias – 1648”), e uma oportunidade de salvação para senhoras solteiras, como Magdalena (“El ilustre amor – 1797”). A cidade identifica-se, progressivamente, ao longo da obra, com um espaço de celebração festiva, no qual se constroem recintos, como o “Parque Argentino” (193) ou “La Recova” (203), para regozijo de um conjunto de habitantes territorialmente justapostos mas sem entrosamento socioafetivo¹⁸³.

À semelhança das aglomerações urbanas fundadas pelos europeus no Novo Mundo, a cidade-protagonista constitui-se, pretensamente, como o espaço civilizado que se contrapõe à bestialização. No entanto, de acordo com a perspetiva construída pelo romance, a barbárie está instalada, desde o início, *intra muros*, como é característico de uma “ciudad infeliz” (cf. Neira 1997):

Construida bajo el ideal de aplacar los peligros que asolaban las comunidades aisladas y como instrumento de concentración de poblaciones en épocas en que el Estado no encontraba otros medios de controlarlas, la urbe ha transmitido los peligros de la situación de aislamiento a la situación de aglomeración, sólo que el origen de las amenazas ya no proviene del exterior (Neira 1997: 255).

Ao longo da obra, atribui o narrador amiúde traços animalizados a diversas personagens – “se ha colocado unas plumas rojas, desflecadas, en los cabellos. Ya no parece un ratón, sino un ave extraña” (Mujica Lainez 1994: 90). São submetidos ao processo de bestialização metafórica frades pecadores – “Él también parece un mochuelo, un enorme mochuelo absurdo, con sus ojos redondos y crueles” (70) – e indivíduos de diferentes géneros e origens sociais – “La puerta cede y por el intersticio asoma (...) un animalito de cinco patas cortas, la mano de la gallega” (110); “las soñolientas pulperías donde los paisanos chupan el primer mate con bostezos de tigres” (113).

O processo compositivo da justaposição narrativa parece adequado para contar a história de uma cidade caracterizada, ao longo dos tempos, pela “desarticulación comunitaria” (Giordano 2015: 17) e pelo isolamento existencial dos seus habitantes, traços exemplarmente representados pelo judeu errante que foge do amor – “Su vida monstruosa ha sido eso: partir, partir en cuanto el amor alumbra” (Mujica Lainez 1994: 199). As dificuldades de entrosamento com os outros, que evocam a experiência primordial da sereia, são perceptíveis em vários contos, de que destacamos os protagonizados por Gerardo – “como siempre, está solo (...), como siempre es el único que está solo” (140) –, por Daniel, cujo único amigo é o “hombrecito del azulejo”, “Martinito, (...) el compañero de su soledad” (215), e pelo

¹⁸³ Popeanga Chelaru salienta a emergência, na cidade barroca, da “fiesta como elemento identificador de lo urbano” (2002: 14).

casal-protagonista de “La enamorada del pequeño dragón – 1584” – “Más de una hora quedan el uno frente al otro. No pueden hablarse y si se hablaran no se comprenderían. Sólo pueden mirarse y callar” (24).

Este é um território feito de continuidade geográfica (cf. Neira 1997), em que as personagens convivem, lado a lado, numa “amurallada soledad” (183), procurando avidamente um duplo. Trata-se de um espaço social permeável às pulsões irracionais constitutivas da “radical alteridade” (Barraza Jara 1996: 43) da condição humana. Nesta cidade textual, habitada pelo insólito e pelo monstruoso, a loucura¹⁸⁴, a materialidade obscena¹⁸⁵ e a exibição da crueldade pelo derramamento gratuito de sangue estão no centro e não nas margens urbanas e discursivas:

Los desocupados se reunían en su torno, en la Plaza Mayor, cuando dejaba caer la lonja, una, dos, tres, diez, veinte veces, con rítmico balanceo, sobre las espaldas desnudas de los que sufrían condena. (...) No pensaba, mientras ejercía su oficio, en el dolor del torturado. Eso era parte de la fiesta. La sangre era parte de la fiesta (Mujica Lainez 1994: 93).

No final do romance, constata o leitor que a selva está, definitivamente, instalada no interior da urbe. O processo compositivo de justaposição de unidades narrativas, pela reprodução, em termos formais, da difícil transponibilidade das fronteiras intersubjetivas e de uma espacialidade selvática, parece-nos hábil no recontar desse fenómeno.

¹⁸⁴ “Las mujeres parecían locas” (11); “Lariz goza de una fama terrible. Sus querellas (...) han tejido en su torno la leyenda de la locura” (56); “El loco continúa de pie, saltándosele de las órbitas los ojos enormes” (68); “La loca yergue la cabeza orgullosa” (91); “En la noche se sus párpados comienzan a hacer guiños los puntos amarillos de la locura” (103); “Afuera el sol enloquece al paisaje” (127); “si continúa desvariando, enloquecerá antes de morir” (211).

¹⁸⁵ “Había arcones descuartizados y de su interior salían, como entrañas, las piezas de tela suntuosa. La ciudad se inundó de tesoros” (10).

Capítulo 4 – Narrativa e cidade em *Agua quemada*

4.1. O romance compósito

4.1.1. Um “quarteto narrativo”

Carlos Fuentes, ao longo da vida, concedeu inúmeras entrevistas e proferiu diversas palestras nas quais refletiu sobre a literatura latino-americana e o romance, tendo algumas dessas reflexões correspondido a publicações em livro¹⁸⁶. Afirmando-se como herdeiro da tradição romanesca inaugurada por Cervantes (a qual, na sua opinião, se contrapõe à “tradition de Waterloo” representada pelas obras realistas de Stendhal¹⁸⁷), o autor considera o romance “le genre des genres” (2005: 335), por ser a forma literária privilegiada de, através da palavra e da imaginação, se elaborarem contradiscursos do poder mediático-político que domina os nossos dias (cf. 1993: 14). O romance, quando entendido como “encuentro de personajes, (...) de lenguajes, de tiempos históricos distantes y de civilizaciones” (33), provido de qualidades metarreflexivas, constitui “la forme littéraire la plus ample pour dire tout ce qu’on ne peut pas dire autrement” (Fuentes 2005: 145). O escritor-ensaísta defendeu, em diversas ocasiões, o seu apego à “novela impura” (1993: 27) de tradição cervantina, considerando que “[m]ás que una respuesta, la novela es una pregunta crítica acerca del mundo, pero también acerca della misma” (39).

Carlos Fuentes publicou quatro livros de contos originais: *Los días enmascarados* (1954), *Cantar de ciegos* (1964), *Inquieta compañía* (2004) e *Carolina Grau* (2010), sendo de realçar que, a partir de 1981, ano de publicação de *Agua quemada*, e no que à aproximação ao conto diz respeito, o escritor se dedicou, maioritariamente, à publicação de obras que o próprio e alguns críticos conceberam como formas narrativas compósitas: *La frontera de cristal – una novela en nueve cuentos* (1995); *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1990); *El naranjo, o los círculos del tiempo* (1993)¹⁸⁸ e *Todas las familias felices* (2006)¹⁸⁹.

A prática do romance compósito (designação nunca utilizada pelo autor) tem perfeito cabimento na produção de Fuentes, se tivermos em conta o questionamento sobre o género romanesco a que se dedicou: “pour le romancier moderne (...), se pose un problème, à savoir comment préserver une certaine dose d’unité sans sacrifier la différence qui nous entoure, et comment préserver cette différence sans

¹⁸⁶ Destacamos os ensaios *La nueva novela hispanoamericana* (1969), *Geografía de la novela* (1993) e *La gran novela latinoamericana* (2011), assim como a coletânea de entrevistas, organizada por Jorge F. Hernández, *Territorios del tiempo*, publicada em 1999.

¹⁸⁷ Corresponde ela à literatura “qui, pour triompher, a besoin de se prendre au sérieux pour dire: Je ne suis pas littérature. Je suis la réalité. Mon livre est un miroir qui se promène le long d’un chemin” (Fuentes 2005: 153) e é exemplarmente ilustrada pelos romances de Stendhal.

¹⁸⁸ Cf. Dunn & Morris 1995: 13, Boldy 2000: 83, Estrada 2003: 242 e Brescia & Romano 2006.

¹⁸⁹ Trata-se de um “volumen de dieciséis cuentos entrelazados” (Solares 2006: 95).

sacrifier l'unité qui nous permet de la comprendre" (2005: 276). Defensor do cruzamento de fronteiras no exercício literário – "Una lección que siempre aprendí de Cervantes es aceptar la mezcla y no aceptar la tiranía de los géneros" (in Cavestany 1996) –, o autor consideraria o romance compósito certamente uma forma adequada à "estética de la encrucijada en la que ninguna voz, ninguna persona, ningún tiempo, tiene el monopolio de la verdad o la posición privilegiada del discurso" (Fuentes 1993: 34).

Carlos Fuentes demonstrou, pela forma como concebeu o conjunto da sua obra narrativa, pelo menos a partir de 1981 (cf. Williams 1996: 110), um comprazimento particular pela ideia de ciclos. O projeto globalizante que idealizou, designado por *La edad del tiempo*, corresponde a uma organização das suas obras publicadas e a publicar em categorias temático-formais, o que pressupõe um entendimento daquelas enquanto partes de um todo mais vasto: "Je n'ai jamais pensé que l'un quelconque de mes récits ou romans s'épuisait en lui-même, je les ai toujours voulus ouverts, tant dans leur lecture immédiate que par une vision plus ample de correspondances" (Fuentes 2005: 302). No seu macrorromance¹⁹⁰, Carlos Fuentes incluiu os dois romances compósitos em estudo na categoria "Los días enmascarados" do qual faziam também parte os livros de contos publicados pelo autor em 1954 e 1964¹⁹¹. Este cruzamento significativo que transpõe a fronteira da publicação concretiza-se também na repetição de personagens com o mesmo nome em obras diversas, como sucede com Leonardo Barroso, um dos protagonistas de *La frontera de cristal* e interveniente em "Una familia de tantas", conto que integra *Todas las familias felices*. Na nota introdutória a *Burnt Water* (1980), primeira coletânea de contos do autor traduzida para inglês, contemplando onze narrativas breves nas quais se incluem as quatro que integram *Agua quemada*, Fuentes afirma:

I own an imaginary apartment house in the center of Mexico City. The penthouse is occupied by an old revolutionary turned profiteer, Artemio Cruz. In the basement lives a ghostly sorceress, Aura. On the eleven intermediary floors you will find the characters of the stories that are now collected here¹⁹².

Agua quemada, que na primeira edição, de 1981, exibia o subtítulo *cuarteto narrativo*¹⁹³, é das obras menos traduzidas de Carlos Fuentes (cf. Lámbarry & Eissa Osorio 2018: 190), tendo sido associada ao género romanesco por alguns críticos, graças ao entrosamento das várias narrativas

¹⁹⁰ Designação nossa, tendo em conta os termos usados pelo próprio escritor: "Yo tengo una sola novela que se llama *La edad del tiempo*" (in Peregil 2012).

¹⁹¹ *Constancia y otras novelas para vírgenes* deixou de fazer parte de "Los días enmascarados" na versão proposta pelo autor em 1994 (cf. Williams 1996: 158).

¹⁹² Para além das narrativas breves que integram *Agua quemada*, *Burnt Water* compreende contos publicados originalmente em *Cantar de ciegos* e *Chac Mol y otros cuentos* (1973). A narrativa de que Federico Silva é protagonista intitula-se "The Mandarin" e deve corresponder a uma versão anterior da que foi incluída no romance compósito em estudo.

¹⁹³ Subtítulo que se mantém numa edição recente (cf. Fuentes 2016b).

breves que contém: “su unidad temática la hace parecer más bien una novela” (García Núñez 1984: 500); “the four stories (...) are all carefully linked (...) in a way that is not so different from what we typically encounter in a novel” (Van Delden 1998: 151). Outros estudiosos destacaram tal efeito totalizador, sem optarem pela palavra romance: “*Burnt Water* consists of four narratives that can be read separately but that fit together tightly as characters and situations overlap in each of the stories” (Williams 1996: 126). Carol D’Lugo caracterizou *Agua quemada* como “eccentric novel” (1997: 115), associando-a ao romance fragmentário, opção de que discordamos, tendo em conta o género das unidades textuais, a forma de as combinar e as estratégias de leitura convocadas. Na verdade, o leitor de *Agua quemada* facilmente percebe a autonomia e completude de cada conto. É na terceira narrativa breve que a acumulação de coincidências e de referências cruzadas desperta a atenção do recetor para a hipótese de estar a cooperar na construção de um universo romanesco. Contrariamente ao que sucede, em geral, no romance fragmentário, os vazios diegéticos existentes entre as unidades textuais não são passíveis de serem integralmente preenchidos.

Agua quemada integra quatro narrativas breves, autónomas e narratologicamente completas, que designaremos por contos, dispostas numa ordem parcialmente motivada¹⁹⁴. Os dois primeiros textos, “El día de las madres” e “Éstos fueron los palacios”, foram publicados em 1977 na revista *Vuelta* fundada e dirigida por Octavio Paz, respetivamente nos números 4 e 12. O último texto, “El hijo de Andrés Aparicio”, surgiu, em forma embrionária, na mesma revista em 1980, no número 49 (cf. Birckel 1993: 30). O terceiro conto, “Las mañanitas”, tem, segundo Maurice Birckel, origem num texto intitulado “El mandarín”, publicado em 1977, no suplemento *Sábado* da revista *Unomásuno*.

4.1.2. Principios organizativos

Existem três princípios organizativos fundamentais que conferem coerência temática ao romance: o espaço, as personagens e os motivos inter-relacionados da fratura e da queda. O primeiro e o último princípios já haviam sido, parcialmente, evocados por Carlos Fuentes no prólogo de *Burnt Water*: “The Mexican character never separates life from death, and this too is the sign of the burnt water that has presided over the city’s destiny in birth and rebirth”¹⁹⁵. O aspeto mais evidente a aproximar as quatro

¹⁹⁴ Note-se que Boldy designa as quatro narrativas como novelas (cf. 2011: 203), depois de as ter considerado contos (cf. 1997: 211).

¹⁹⁵ “*Agua quemada*”, transcrição do *náhuatl atl-tlachinolli*, significava uma “declaración de guerra o (...) la constatación del hecho de la guerra” (Alicia Franch 1995: 22) para os Mexicas e foi representada sob a forma de um entrelaçamento de dois rios: o da água e o do fogo.

narrativas breves corresponde, de facto, à representação da Cidade do México, tendo sido o título previsto para o volume em que se publicariam os contos “Ciudad doliente” (Fuentes 1988: 136).

A ação dos quatro contos decorre em momentos historicamente próximos¹⁹⁶ e em zonas diferentes da cidade: a intriga do primeiro ocorre, em parte, no bairro elitista de El Pedregal, onde reside a família de Vicente Vergara, enquanto a do segundo tem lugar no centro histórico, próximo da Catedral e do Palácio Nacional. Federico Silva, protagonista do terceiro conto, reside na *colonia* Roma, numa moradia de inícios do século XX, “de supuesta inspiración francesa” (Fuentes 2016a: 69), tendo a família de Andrés Aparicio sido obrigada a deslocar-se até a um subúrbio nos limites da aglomeração urbana, zona de trânsito dos mais desfavorecidos¹⁹⁷. Note-se que esta é, na produção fuentesina dedicada à Cidade do México, a única narrativa em que algumas das personagens residem fora da respetiva área central (cf. Lámbarry & Eissa Osorio 2018: 180). A preponderância da capital mexicana, não apenas como cenário dos eventos mas como elemento mítico-simbólico estruturante no plano da composição narrativa, levou alguns estudiosos a considerá-la a protagonista da obra (cf. Birckel 1993: 30, D’Lugo 1997: 115).

Um segundo elemento a unificar as narrativas breves são as personagens que reaparecem ao longo dos contos. As evocações cruzadas de intervenientes diegéticos não são totalmente aleatórias, antes espelham as relações de domínio e de sujeição estabelecidas entre alguns habitantes da aglomeração urbana: “even the links among them [texts] have their roots in class-related positions” (D’Lugo 1997: 119; cf. Van Delden 1998: 152). Manuela, a heroína de “Éstos fueron los palacios”, foi empregada do general Vergara, que lhe paga a renda do quarto; Federico Silva é o proprietário do edifício da época colonial onde residem a família de Luisito e a própria Manuela. Por outro lado, o filho do general Vergara é o dono da estação de serviço em que trabalham dois dos tios de Bernabé, dado que o pai deles fora ajudante de campo do general¹⁹⁸. Desta breve apresentação se depreende o poder económico-social detido por Vicente Vergara e Federico Silva e as teias de favores e interesses que sustentam esta sociedade.

Mais do que a evocação das mesmas personagens em textos diversos, o que é significativo na construção deste romance compósito é – parece-nos – a existência de várias personagens de perfil complementar que, tomadas em conjunto, funcionam como facetas de um mesmo protagonista compósito: os jovens habitantes da Cidade do México, no final dos anos 60 do século XX (cf. Gálvez-Acero 1984: 153).

¹⁹⁶ Partimos deste princípio dada a contemporaneidade de algumas personagens explicitada no último conto: “era la primera vez que Bernabé llevó a la Martincita a conocer gente que él ya conocía y que conocía a doña Amparito su mamá y doña Lourdes la mamá de Luisito” (Fuentes 2016a:108).

¹⁹⁷ Contrariamente aos espaços onde residem as outras personagens, este é uma zona sem nome: “No tuvo nombre y por eso no tuvo lugar” (91).

¹⁹⁸ “Richi dijo que (...) no quería morirse (...) en una gasolinera propiedad del licenciado Tin Vergara que les hizo el favor por órdenes del viejo general” (99).

Esta indicação temporal não surge de forma explícita na obra, mas resulta da identificação da manifestação em que Bernabé participou, no final do último conto, com o massacre ocorrido em 1968 na praça Tlatelolco (cf. Boldy 2011: 206), acontecimento maior da História contemporânea do México para Carlos Fuentes¹⁹⁹.

A conceção prototípica das personagens do romance²⁰⁰ aproxima-se da forma como o autor entendia esta categoria narrativa:

Je ne m'intéresse pas à la véracité psychologique telle qu'elle était pratiquée par les romanciers du XIX^e siècle. (...) Les personnages du roman, dans la mesure où ce sont des personnages, se détruisent. Ils sont en fusion et confusion. Ils deviennent autre chose. Il se produit un mélange entre le caractère individuel, la psychologie du personnage et la culture, la civilisation (2005: 193).

Plutarco, neto do general Vergara, Luisito, único amigo de Manuela, e Bernabé têm entre dezanove e quinze anos e são protagonistas dos respetivos contos, recaindo sobre eles grande parte da focalização narrativa. Os três partilham, para além da cidade onde residem, o mesmo desalento perante um presente decrepito, sendo dominados por uma falha resultante da incapacidade física ou da ausência marcante de uma figura parental.

Consideramos que o título assume especial relevância na leitura do conjunto das narrativas breves como romance compósito por convocar um paradoxo fundacional que deve ser tomado como princípio temático organizativo. O significado do título é, aliás, explicitado por Fuentes: “Le paradoxe qui est au cœur de la ville est représenté par le symbole indigène atlachinolli, qui signifie ‘eau brûlée’. C’est sur cet oxymoron que la ville est bâtie” (85). Tal como se depreende do binómio *Agua quemada*, é uma sociedade fraturada, feita de profundas oposições, aquela que nos é apresentada na obra, sendo as dissensões maioritariamente de ordem socioeconómica e de género. O romance apresenta, sob quatro perspetivas complementares, a persistência das ancestrais desigualdades da sociedade mexicana no período pós-revolucionário: “Había una manera de ser rico antes de la revolución, y otra manera después”, explica o pai a Luisito (Fuentes 2016a: 33; cf. D’Lugo 1997: 121).

Em *Agua quemada*, a organização da sociedade permanece fortemente patriarcal. As personagens femininas são objeto de constante vigilância e sujeição: Manuela, doentiamente observada

¹⁹⁹ O massacre de Tlatelolco, ocorrido em 2 de outubro de 1968, constituiu um momento de viragem histórica para o autor: “Les événements de 68 ont donné un grand coup de fouet à la société mexicaine et à l’État, qui s’était endormi sur ses lauriers” (2005: 143). Em 1977, Fuentes para não felicitar o recém-nomeado embaixador em Espanha, responsável político do massacre, decidiu demitir-se do cargo de embaixador do México em França.

²⁰⁰ “Simbolicamente Fuentes maneja por medio de personajes que podrían ser considerados prototipos” (Sauter de Maihold 1990: 239).

pelos vizinhos²⁰¹, fora vítima de estupro pelo general Vergara; Clotilde, a esposa deste, fora raptada e forçada à vida conjugal; Lupe Lupita foi votada, pela mãe, a uma fictícia imobilidade. Repare-se que Manuela, ao condenar a filha à situação de estropiada, perpetua o preconceito da mulher enquanto vítima potencial das garras masculinas. Quando as figuras femininas assumem uma voz e se apresentam como sujeitos de desejo, tal a mãe de Plutarco – “Evelina lo besó por primera vez una noche, en la playa, y le dijo tú me gustas, tú eres el más tierno” (38) –, são assassinadas ou desprezadas, como sucede à namorada de Bernabé – “sólo allí sintió que él no era como la Martincita (...) y (...) se comparó con ella y se vio más guapo, más esbelto, hasta más blanquito” (110). Tanto o general Vergara como o neto, perante a ausência dolorosa de uma figura feminina, projetam-na num duplo, substituição fantasmática comum nas narrativas de Fuentes (cf. Gyurko 2007: 6). A figura do duplo é encarnada, respetivamente, por Manuela – “Vive en paz tus últimos años, Manuela, le dijo el general Vergara, cada que te veo recuerdo a mi Clotilde” (50) – e por Judith durante a aventura noturna – “¿Así era mi mamá, abuelo? ¿Una huila así? ¿ Eso quiso usted decir?” (32)²⁰².

4.1.3. Personagens em diálogo

O poder económico-social, no romance, é representado por Vicente Vergara, Federico Silva e Mariano Carreón: “Cada uno de ellos había tenido la suerte de apropiarse oportunamente una parcela de la riqueza de México” (76). O primeiro, espécie de émulo de Artemio Cruz, granjeou prestígio e terras na sequência da sua participação na Revolução, enquanto o segundo pertence a uma aristocracia colonial incólume, nos seus privilégios, a “todos los torbellinos históricos” (72).

A caracterização das três personagens torna-se mais produtiva, nas suas semelhanças e diferenças, se as fizermos dialogar, processo que o romance compósito não só permite como agiliza (cf. Ingram 1967: 20). Tanto o general como Federico Silva, relativamente decrépitos, vivem desenquadrados do presente, projetando-se num passado de esplendor individual e coletivo. O general Vergara é descrito pelo neto com “su lengua de lagartija”, “sus encallecidas encías”, “los mechones blancos del cráneo, que parecían pelos de elote muerto” (10). O herói militar parece já não controlar o próprio corpo – “Me miró con los ojos llenos de esa agua que a veces se le salía sin querer de su cabeza de biznaga vieja” (32) –, como se atesta na saída noturna em que é vítima de castração simbólica (cf. Birckel 1993). Nessa noite, o antigo general Tompiates associa, na perspetiva do neto-narrador, a lenda de castrador à imagem de

²⁰¹ “Nadie le creyó cuando comenzó a decir que los perros se iban acercando, vieja chiflada, vieja loca que habla sola toditito el día” (43); “Solitaria y vieja, sólo hace cosas ordinarias (...). Las macetas en la mañana, las jaulas en la tarde” (43).

²⁰² Manuela, por seu lado, projeta a ausência da pessoa amada na filha – “Quise a tu cabrón papá más que a ti y como lo perdí te quise como a él” (62) – e, mais tarde, em Luisito – “Tenía que pensar en el Niño Luisito. A la Lupe Lupita no la iba a ver más” (51).

castrado – “El general estaba sentado al filo de la cama, sin pantalones (...). Me miró con tristeza: - No pude, Plutarco, no puede” (32). Também Federico, que aparentemente não envelhece²⁰³, tem, no final do conto de que é protagonista, o corpo fracionado por um ato de extrema violência. A fratura, um dos motivos centrais da obra, encontra-se assim metaforicamente inscrita no corpo das duas personagens (cf. Boldy 2011: 212)²⁰⁴.

O presente dos dois patriarcas é feito de solidão e de ausência – “Qué falta nos hacen a veces los demás. Todos se han ido muriendo” (19), confessa o general ao neto. Tanto Vergara como Federico viram costas ao presente, o que se comprova pela decoração dos espaços onde residem ou pelos hábitos que mantêm: “Abundan en esta recámara cosas que nadie usa ya, como una cómoda de aseo con tapa de mármol, aguamanil de porcelana y altas jarras llenas de agua” (18); “Era una de sus tantas cantinelas de viejo solterón, aferrado a cosas olvidadas que a nadie le interesaban más que a él” (68). De ambos se pode dizer o que Van Delden afirma sobre o aristocrata: “an intruder (...) in his own country”, “an anachronism” (1998: 153).

Pela memória das duas personagens perpassam imagens de um passado irrecuperável que se gostaria de perpetuar. O general Vergara alimenta os dias com a recordação da sua participação na Revolução: “En su recámara, (...) tenía muchas fotos amarillas, algunas meros recortes de periódico” (Fuentes 2016a: 14). O comentário das fotografias assemelha-se a uma experiência-simulacro da aventura revolucionária, tanto para o general como para Plutarco. No entanto, não sendo tal evocação suficiente perante a iminência de uma rutura familiar, os dois decidem recriar as viris batalhas de outrora durante uma saída noturna, o que constitui o núcleo diegético do primeiro conto. Federico, por seu lado, desprezando acima de tudo “la fealdad, la falta de respeto, la mutilación del pasado” (88), sofre com a nostalgia de uma cidade que perdeu a memória das suas origens:

El alba todo lo aproximaba, montañas y bosques. Federico Silva cerraba los ojos para aspirar mejor ese olor único del amanecer en México (...).

Eso era antes, ahora su casa quedaba a una cuadra de la gigantesca plaza a desnivel del metro de Insurgentes (67).

As duas figuras são também atormentadas pela imagem que de si deixarão após o desaparecimento físico. Enquanto Vergara exige ao neto a manutenção do seu bom nome – “Tú sácale el mole al que te diga que tu abuelo cambió de chaqueta” (13) –, Federico compraz-se em construir

²⁰³ “(...) frente al espejo, admitía que en realidad había cambiado poco en los últimos 20 años. Como los orientales, que son idénticos a su eternidad desde que envejecen” (73).

²⁰⁴ A fratura física espelha-se ainda, também metaforicamente, no nome das personagens, como sucede à filha de Manuela: “Pepe que estropeó a la Lupita, la dejó con un solo nombre” (62).

cenários *post mortem* – “¿Qué recuerdos desataría su propia muerte? ¿Quién lo recordaría?” (81). Nem o general nem o aristocrata viveram amores correspondidos, tendo a vida sentimental sido feita de subjugação do outro, no caso de Vergara – “Recogí a una huerfanita que hubiera aceptado al primer hombre que le ofrecía protegerla” (20) –, ou de recalamento de sentimentos próprios, para Federico – “Por eso te escribo ahora, antes de morir. Tuve siempre un amor, sólo uno, tú” (89).

Apesar dos aspetos comuns evocados, os dois heróis divergem na forma como são capazes ou não de suscitar admiração naqueles que lhes são próximos. O general Vergara, protagonista de um dos momentos fundacionais da nação mexicana²⁰⁵, é admirado pelo neto e temido pelo filho. Apresenta-se como uma referência castradora, que menoriza, por comparação, os atos dos seus descendentes, mas persiste, pela sua coragem, como modelo de conduta para os vindouros: “el general Vicente Vergara es nuestro mero padre, estamos obligados a quererlo y a emularlo, a ver si podemos hacer lo que él hizo, ahora que es más difícil” (39). Federico, por seu lado, não só não tem descendentes, como a rememoração da sua vida lhe traz à mente apenas dois momentos dignos de nota – uma deslocação a Hollywood e uma outra à Riviera francesa, na qual não revelou qualidades capazes sequer de provocar a admiração de uma jovem atriz. A figura do general Vergara suscita maior empatia no leitor quando comparada à esterilidade frívola do “rentista acomodado” (73) que é Federico, aristocrata fascinado por objetos decorativos, que faz pensar em algumas personagens de *Misteriosa Buenos Aires*: “Todas las tardes se deleitaba en mirar, admirar, tocar, retocar, a veces acariciar, los objetos, las lámparas Tiffany y los ceniceros, estatuillas y marcos de Lalique” (74).

A construção compósita do romance possibilita uma outra leitura comparativa: a do general Vergara e de Mariano Carreón, dirigente do grupo paramilitar no qual se integra Bernabé, o filho de Andrés Aparicio. Ambos são chefes militares e exercem ou exerceram a violência de forma impune: Vergara fê-lo durante a Revolução, Carreón fá-lo no final dos anos 60, numa sociedade atavicamente dominada pelo caciquismo – “donde no hay ley el cacique impone el orden y sin orden no hay propiedad ni riqueza” (130). Ambos se engrandecem pela narração que fazem dos episódios que os promoveram socialmente: “al Jefe le gustaba contar su vida, cómo salió de a tiro del culo de la ciudad y con tenacidad, sin libros (...), llegó a donde estaba” (121).

O contraste entre as duas personagens é, todavia, evidente e tal disparidade começa por se revelar na descrição dos respetivos espaços de residência. Vergara e Carreón habitam o mesmo bairro de luxo, El Pedregal, mas enquanto a casa do segundo evoca os subterrâneos, à imagem do seu poder social – “la casa que empezaba a nivel de tierra por los servicios pero luego en vez de subir iba bajando por unas rampas de cemento color escarlata por uno como cráter” (123) –, o quarto do primeiro remete

²⁰⁵ “(...) the General, having fought in the battles that had forged modern Mexico, is a national hero, and as such a kind of embodiment of the nation” (Van Delden 1998: 156).

para um passado de esplendor a que se quer prestar homenagem – “El general Vergara (...) se reservó el derecho de amueblar su recámara con los objetos que siempre usaron él y su difunta doña Clotilde” (18). A verbosidade de Carreón, incitando os jovens à matança²⁰⁶ sem fisicamente os acompanhar, contrasta com a coragem de Vergara, que inscreveu o seu nome na memória coletiva por meio de um gesto de vingança cruel mas destemido. Tal como explica a Plutarco, o general ordenou a castração do prisioneiro que o ofendera, para evitar a assunção de tal responsabilidade pelos seus subordinados: “No hay manera de saber dónde empieza tu voluntad y dónde empieza la de tus hombres” (22). Enquanto militar revolucionário, a conduta de Vergara não foi isenta de erros, mas a sua dignidade e temeridade tornam-se mais evidentes se o compararmos a Mariano Carreón. Este, como instigador da violência urbana, aproveitando a miséria dos mais desfavorecidos, encarna a cobardia dos atos anónimos realizados em proveito próprio. Do avô de Plutarco, pelo contrário, se poderá dizer o que Fuentes afirma de Artemio Cruz: “l’énergie de ces personnages les rend admirables, en dépit de leurs traits négatifs, de leurs ambitions, de leurs crimes” (2005: 227).

4.1.4. Progressão narrativa: a sequencialização retórica

Consideramos *Agua quemada* um romance compósito em que a progressão narrativa se constrói a partir da disposição das unidades textuais em sequencialização retórica. Tal efeito evidencia-se se fizermos dialogar o primeiro e o último contos, situados em posições estratégicas no volume²⁰⁷. Trata-se de duas narrativas protagonizadas por jovens, Plutarco e Bernabé, as quais começam por se assemelhar em termos estruturais. Da leitura justaposta dos contos sobressai a construção de uma arqui-situação, porquanto em ambos se narram “ritos de transformación de seres humanos” (Sauter de Maihold 1990: 235), ocorridos após a saída da casa familiar. Tal deslocação consiste numa viagem pela cidade, tornada espaço de aventura, apresentando as personagens, no regresso ao ponto de partida, mudanças evidentes: “los tíos miraron a Bernabé de manera diferente, desconociéndolo también; ya no fue el chamaquito zoquete” (Fuentes 2016a: 129). Ressalve-se que no primeiro conto a aventura se centra numa noite (“esa noche famosa”, 24), enquanto no último o processo de transformação é mais longo, o que, aliás, encontra correspondência no plano discursivo²⁰⁸.

²⁰⁶ “(...) hoy se me salen a la calle gavilancitos y se me vengan de cuanto jijo de su pelona los haya hecho sentirse gacho, de cuanto desprecio hayan sentido en sus pinches vidas, de cuanto insulto no pudieron contestar, de las cenas que no cenaron y de las viejas que no se cogieron” (127).

²⁰⁷ A mobilidade do primeiro texto é maior do que a do último, como comprova a edição francesa da obra, que inclui “El día de las madres” como segundo conto (cf. Fuentes 1983).

²⁰⁸ Só o namoro de Bernabé e Martincita, uma das etapas do percurso (de)formativo do protagonista, durou “10 meses” (113).

Os dois protagonistas partilham a condição de órfãos, crescendo em famílias amputadas de um dos seus elementos²⁰⁹. O que os jovens conhecem dos familiares ausentes, filtrado por vozes exteriores, não corresponde ao modelo socialmente aceite de maternidade ou de paternidade. Evangelina, mãe de Plutarco, é “una puta” (27), na voz castradora do sogro: “– ¿Por qué no le dás los pechos a Plutarco? ¿Tienes miedo de que se te estropeen? Pues ¿para qué los quieres?” (39). O próprio filho não parece atribuir-lhe qualidades maternais: “Plutarco cegado por la blancura inmensa (...), un baño de leche, mala leche, leche aguada, leche de tu madre” (12). A primeira e única imagem que o adolescente tem da mãe, de quem não se recorda, corresponde à foto que os colegas luxuriosamente lhe mostraram na escola, aos treze anos: “una foto de una muchacha en traje de baño, y es la primera vez que sentí una excitación” (24)²¹⁰.

Andrés Aparicio é, aos olhos dos tios de Bernabé, um fraco por ter abandonado mulher e filho: “No, le dijo el tío Richi, terco como las mulas y arrastrando su decepción, así fue tu padre” (93). O que Bernabé sabe do progenitor é fruto das narrativas contraditórias da mãe e dos tios. Ao contrário dos irmãos, doña Amparito constrói uma imagem elogiosa do marido: “luchó como un caballero para evitar que todos nosotros nos hundiéramos en lo más bajo” (101). Perante o ensimesmamento maternal, a perspectiva masculina impera, tornando-se Andrés Aparicio, para o jovem Bernabé, uma figura apenas risível: “Lo recordaron por los tirantes. Nunca dejó de usarlos, como si de ellos dependiera su salvación” (93).

Nos dois contos, a deslocação dos protagonistas pela cidade corresponde à necessidade de sublimar a ausência de uma figura parental, a qual acaba por ser projetada num duplo, Judith ou Mariano Carreón (cf. Boling 1989: 77). Plutarco tem consciência do caráter decetivo da violação fantasmática da prostituta com que termina a sua aventura noturna: “la victoria era sólo para mí y nadie más, por eso no me supo a nada, no era como esos actos de todos de los que hablaba el general” (34). Bernabé, por seu lado, adere sem hesitar à figura de substituição que é Mariano Carreón: “el Jefe no era un pendejo como su Jefe, su Jefe Mariano Carreón su Jefe Andrés Aparicio ay jefecito no me abandones” (133). A falta do pai domina a vida do jovem que projeta constantemente a sua imagem nos que o rodeiam – “topándose a cada rato con la señora sonriente como dicen que lo fue su papá” (123). Ao contrário da projeção por similitude de Plutarco, Bernabé segue o chefe da brigada paramilitar por ser o exato oposto do seu pai: “aquí nadie lo iba a abandonar, (...) porque el Jefe no iba a llevar justicia al estado de Guerrero no iba a morirse de hambre con tal de sentirse puro como una hostia” (133).

²⁰⁹ A orfandade é representada simbolicamente por Nublado, o cão protegido por Manuela: “si desde que naciste te conozco, abandonado en un basurero, tuerito de nacimiento, tu madre no tuvo tiempo ni de lamerte” (53); cf. Van Delden 1998: 153.

²¹⁰ Tal ausência de imagens em casa contrasta com o culto votado à fotografia de Clotilde: “la [foto] de mi abuelita doña Clotilde es algo aparte. Tiene una pared para ella sola y al lado una mesa con un florero lleno de margaritas. Si el abuelo fuese creyente le pondría veladoras” (20).

Para as duas personagens, a comunicação com o progenitor com quem vivem é quase inexistente, como refere Plutarco: “Con mi padre el licenciado yo hablaba pocas veces (...). Conocía bien su mirada perpleja cuando se decía algo que escapaba por completo a su inteligencia. Eso me dolía a mí mucho más que a él” (23). A esposa de Andrés Aparicio encerrou-se num tempo passado, que pretendia eternizar graças a um discurso rebuscado, incompreensível para o filho:

Ella mantuvo ese vocabulario decente con mucho esfuerzo (...). Todo lo pidió por favor o pidió a los demás que no olvidaran el por favor (95);

Bernabé no supo qué significaban esos teatros de su mamá pero sí supo que a él no le tocaba lo que ella parecía decir, como si entre los actos y las palabras hubiera una barranca (97).

Os dois jovens são dominados pela memória de uma ou várias figuras masculinas associadas à Revolução, relativamente às quais se devem construir identitariamente: “Cada cuento tiene un hijo, un delfín que depende de una figura paterna para heredar y forjar de nuevo su ser” (Boldy 1997: 208). A perspectiva dos dois adolescentes relativamente a tais figuras é substancialmente diversa. Plutarco vive ensombrado pela narrativa lendária da castração de um soldado às mãos do avô general, ato que contrasta com a sua fraqueza na escola: “yo hubiera querido hacer como mi abuelito don Vicente, que le hicieron una vez esa broma y mandó castrar al chistoso” (Fuentes 2016a: 13). O avô, graças à memória do exercício indómito da violência, permanece, até à aventura noturna, como modelo patriarcal a imitar: “Tú y yo, Plutarco, qué batallas vamos a ganar, qué mujeres vamos a domar, qué soldados vamos a castrar (...). Ese es el horrible desafío de tu abuelito” (39). Também o padrinho, o presidente Plutarco Elías Calles, constitui um exemplo de intrepidez a ensombrar a sua juventude: “Nadie podía sostenerle la mirada, nadie, ni los que habían pasado por la tremenda prueba de los fusilamientos” (15).

Bernabé, por seu lado, sente necessidade de superar o exemplo falhado do pai, constituindo este, pela sua candura desadequada numa sociedade em que o sucesso se avalia pela capacidade de adaptação, um antimodelo: “Bernabé (...) [e]staba recordando su visita al cementerio esa mañana (...), un viejo distraído orinando detrás de un ciprés, calvo, sonriente, como un bobo (...). Bernabé sintió vergüenza” (134). Mariano Carreón, para quem “de honor nadie vive y la dignidad no se sirve con caldo de médula” (130), será o seu mestre.

Algumas qualidades humanas, relacionadas com o uso da palavra e da imaginação²¹¹, deixam entrever, no entanto, um contraste fundamental entre as duas personagens. Plutarco é o narrador de “El día de las madres”, usando a sua voz para rememorar, recriando, acontecimentos ocorridos cerca de

²¹¹ Trata-se, para Carlos Fuentes, de dois atributos do género romanesco: “O que une estos grandes romancistas (...) ? Dos cosas indispensables al romance ... e à sociedade. A imaginação e a linguagem. Eles dão resposta à interrogação que distingue o romance da informação jornalística, científica, política, económica e até filosófica. Dão realidade verbal à parte não escrita do mundo” (2002: 211).

vinde anos antes. Quando jovem, a personagem é capaz de comunicar os seus afetos ao avô – “Corrí a abrazarlo en la oscuridad y le dije: - Lo quiero mucho, abuelo” (21) –, distinguindo-se dos familiares por acreditar no não visível, naquilo que apenas pelas palavras se pode conceber – “yo era el único en esta casa que sabía que el sueño es la verdad” (25). O protagonista, leitor de romances, faz uso da memória e da imaginação para conhecer o passado familiar, através das conversas que tem com o avô e que constituem uma boa parte da matéria narrativa do primeiro conto. À semelhança de Luisito, herói de “Éstos fueron los palacios”, o seu interesse centra-se na narração do passado: “no me han interesado nunca los negocios ni la política, ¿qué riesgo hay en todo eso? ¿qué riesgo comparable a lo que antes vivió mi abuelo, las cosas que sí me interesaban?” (20)

Bernabé, pelo contrário, é incapaz de rememorar ou de imaginar, sentindo muitas dificuldades em se expressar verbalmente: “Las palabras le costaron mucho, porque lo que su madre dijo nunca tuvo nada que ver con lo que pasó (...) pero sobre todo porque ya no recordó la voz de su padre” (92). Perante a ausência do verbo, emerge o gesto violento:

Le envidió al tío Richi la labia fácil porque a él las palabras le costaron mucho y como ya supo que cuando no hay palabras hay catorrazos se salió de la escuela para darse de catorrazos con la ciudad que por lo menos era muda como él (102).

No momento da separação de Martincita, o vazio deixado pelo silêncio será determinante para o resto do seu percurso: “Bernabé no tuvo palabras para decirles que ella le habló bonito (...), quiso decirles y no pudo, me va a hacer falta” (112)²¹². Ao contrário de Plutarco, o jovem prefigura a reificação do indivíduo pela ausência de sentido crítico perante os discursos de autoridade, de que é exemplo o de Mariano Carreón: “Las cabecitas huecas como la tuya llegan a carretadas aquí. Ni modo. Tal es la materia prima. A ver cómo la refinamos, cómo la hacemos exportable” (117).

A incapacidade de se expressar verbalmente determina a queda de Bernabé e a traição absoluta ao ideal de vida do seu progenitor. A personagem parece encarnar, no âmbito familiar, a rutura dos signos evocada na epígrafe de Octavio Paz – “se quebraron los signos / atl tlachinolli / se rompió / agua quemada”²¹³. Em primeiro lugar, o jovem esqueceu (porventura por incompreensão) o apelo da mãe – “No mates nunca porque te paguen. No mates sin saberlo. Aprovecha la oportunidad de matar por tu razón, por tu pasión. Te harás limpio y fuerte” (98) –, constituindo o verdadeiro herdeiro da “violencia impune” (44) de Vergara ao assassinar um elemento da sua brigada, sem motivo aparente, a não ser a semelhança com o seu pai – “El Burro pasó rebuznando y riendo” (115). Em segundo lugar, Bernabé

²¹² A referência ao mutismo de Bernabé é reiterada sete vezes ao longo do conto.

²¹³ Esta epígrafe remete-nos para “the breaking and fragmentation of Mexican language” (Boldy 2011: 206), ideia inscrita noutros versos: “Ciudad / montón de palabras rotas (...) / Escrituras hendidas / lenguajes en añicos” (Paz 2004).

traíu, de forma radical, o exemplo do progenitor ao manter-se nas brigadas paramilitares, após ter conhecimento de que as mesmas eram chefiadas por aquele que destruiu a vida da sua família. A sua traição assume ainda maiores dimensões, uma vez que o jovem ao trabalhar para um *caudillo*, ignora de forma veemente os valores pelos quais lutara Andrés Aparicio no início da Revolução. Refira-se que a frágil capacidade verbal de Bernabé encontra correspondência, ao nível do discurso narrativo, tanto na escassez de diálogos como na maior incidência da fragmentação textual (cf. D'Lugo 1997: 118)²¹⁴.

4.1.5. A queda como princípio de construção romanesca

Considerando o título do romance em diálogo com as epígrafes, uma de Alfonso Reyes²¹⁵ e outra de Octavio Paz, duas linhas temáticas preponderantes emergem: por um lado, o estranhamento perante um espaço que não se reconhece; por outro, a queda, no sentido da “fragmentación de una unidad anterior” (Boldy 1997: 205), relacionada com a rutura dos signos provenientes do passado ameríndio. A epígrafe de Reyes permite também relacionar a obra com *La región más transparente*, primeiro romance de Fuentes, consagrado à Cidade do México. O próprio autor se referiu a *Agua quemada* como “una elegía, una oración fúnebre” daquele romance (*apud* Boldy 2011: 203).

Lemos *Agua quemada* como um canto elegíaco (cf. Sauter de Maihold 1990: 228) a uma cidade-nação²¹⁶ que se percebia, num determinado momento, desagregada e em rutura com o projeto utópico que, anteriormente, a constituía. Tal aglomeração identifica-se com um espaço dominado pela “[d]esarticulación que implica la falta de conciencia en un destino común, en un ideal colectivo que sea el motor de la historia” (Gálvez Acero 1984: 155). Para além do motivo da queda relacionada com o momento histórico da Revolução – “No volverá a haber una revolución así en México. Eso pasa una sola vez” (Fuentes 2016a: 22) –, uma outra versão do motivo parece unir as narrativas: o da rutura face a um passado mítico que, tal como no conto inicial de *Burnt Water*, “Chac Mool”, emerge periodicamente dos subterrâneos da memória.

O tópico da queda particulariza-se, em cada conto, sob a forma de decadência familiar²¹⁷. A família de Luisito, outrora relativamente abastada, habita no mesmo prédio que Manuela, a ex-empregada de Vergara. O jovem tem memória de um passado mais próspero – “al Niño Luis le dolía pedir y tenía que

²¹⁴ Este conto, ao contrário dos restantes, é constituído por quinze partes dotadas de título.

²¹⁵ “¿Es ésta la región más transparente del aire? / ¿Qué habéis hecho, entonces, / de mi alto valle metafísico?”

²¹⁶ “Mexico représente tout l’État. C’est la nation. C’est une ville sacrée” (Fuentes 2005: 88; cf. D'Lugo 1997: 116). Sobre a possibilidade de o romance compósito constituir uma forma literária “justa” para representar a nação fragmentada cf. Van Delden 1998: 150.

²¹⁷ A família tornou-se nas obras de Fuentes, a partir de 1987, metáfora para as fraturas políticas e dissensões sociais (cf. Boldy 2012: 245).

pedir (...). Él sabía que antes, en la casa grande de Orizaba, lo que sobraban eran libros que el bisabuelo mandaba traer desde Europa” (48). A mãe de Bernabé, filha do ajudante de campo do general, confinou-se, pela artificialidade do discurso, a um espaço psicológico pretensamente imune à decadência familiar: “Ella mantuvo ese vocabulario decente con mucho esfuerzo (...), como para hacer creíble su lenguaje que ya nadie hablaba en este barrio perdido” (95). Vergara, por sua vez, critica o filho por desbaratar a riqueza por si conquistada: “le había entregado una fortuna sólida, honrada, nomás para que la administrara, con los mejores abogados (...), ¿cómo que no quedaba nada?” (26). Os motivos da queda e da desagregação social e familiar encontram um correspondente formal na estrutura compositiva da obra:

esta peculiar estructura novelística fragmentada, que el propio autor denomina ‘Cuarteto narrativo’, funciona como primer exponente de la idea básica del discurso: la desintegración y ruptura del presente respecto al proyecto colectivo del pasado (Gálvez Acero 1984: 154; cf. Boldy 2011: 203).

A História e a identidade mexicanas constituíram temas privilegiados por Fuentes nos seus textos narrativos e ensaísticos²¹⁸. O autor apresentou, desde o primeiro romance, uma visão particularmente disfórica da Revolução (cf. Van Delden 1998: 36), em linha com a sua crítica da Modernidade enquanto discurso otimista tendencialmente hegemónico: “la modernidad, incapaz de dar cuenta de su proyecto universalista de felicidad, conduce fatalmente al autoritarismo como vía expedita para darle bienestar a unos cuantos y mantener contentos, o al menos quietos, a casi todos” (Fuentes 1993: 31).

Alguns dos momentos iniciais do processo revolucionário são apresentados sob uma perspetiva crítica no primeiro e no último contos. Perante o idealismo de Andrés Aparicio, jovem engenheiro agrónomo, a realidade é sombria e múltiplos são os caminhos da manutenção do *status quo*. O pai de Bernabé cedo percebe que os laços de sangue e a troca de favores, legitimada pelo costume, prevalecem sobre a justiça de Estado, em nome da qual o próprio pretendia atuar: “La justicia puede estar enemistada con el amor (...), aquellas gentes se amaban hasta en el crimen y eso fue más fuerte que mi promesa de justicia” (Fuentes 2016a: 94). Também ao olhar admirativo de Plutarco não escaparam as iniquidades do avô. O neto-narrador, já adulto, questiona as verdadeiras motivações do familiar durante a Revolução: “¿por dónde se iba a colocar el miedo, si el gusto era la pelea y la pelea el gusto?” (9) O general, de acordo com a descrição que das fotografias dispostas no quarto faz Plutarco, foi acumulando traições: “Se le veía acompañando a todos los caudillos de la revolución, pues anduvo con todos y a todos sirvió, por turnos” (14). Ao contrário de Andrés Aparicio, a sua trajetória foi de sentido ascendente:

²¹⁸ “National identity is central to Fuentes’s project” (Boldy 2011: 2); “his homeland Mexico has been Fuentes’s principal subject as a writer” (Van Delden 1998: 7). “*Burnt Water* appeared after *Terra Nostra*, reaffirming the fact that Fuentes’ narrative always returns to its central referent: Mexico and its past” (Williams 1996: 128).

ahí estaba el jovencito Chente Vergara, con su sombrero de fieltro arrugado, sin listón, y su camisa sin cuello duro, un peladito más (14);
ahora vestido de civil (...), muy cuidado, muy esmerado, con su traje de gabardina clara y su perla en la corbata, muy serio, muy solemne (15).

O desencanto perante a experiência revolucionária pode ler-se nos vários contos. Em primeiro lugar, o Estado mexicano encontra-se em falta no domínio da educação, sendo as escolas, microcosmos da selva exterior, espaços em que domina a lei do mais forte. Plutarco e Luisito foram amplamente escarnecidos pelos colegas: “el nombre se presta a guasas y en la escuela me habían dicho todo aquello de ¿quequé?, ¿a poco?, ¿repite?” (12); “lo habían mandado a la escuela que fue un martirio, las bromas crueles, el inválido, el cojito, la silla de ruedas volteada entre risas y fugas cobardes” (46). Bernabé, por sua vez, deixou de estudar aos doze anos, sem que ninguém tenha dado conta, já que “[l]as clases estaban repletas a veces con 100 niños y niñas y uno menos era un alivio para todos” (101). A organização paramilitar funciona, para o jovem, como um substituto da instituição formativa que a escola deveria ser. Em segundo lugar, os dirigentes políticos encontram-se na dependência dos sempiternos *caudillos*. No jantar a que assiste o ainda neófito Bernabé, Mariano Carreón ordena a humilhação de um ministro:

el Güero agarró del nudo de la corbata al ministro y le soltó un rosario de improperios, que aprendiera a tratar con el señor licenciado Carreón, que no se saltara trancas para llegar al señor presidente, esos asuntos pasaban primero por el mero señor licenciado Carreón porque a él le debía la chamba el señor ministro (122).

Se considerarmos que uma revolução termina na sua comemoração, o que subsiste da experiência revolucionária, no tempo histórico a que os contos se reportam, centra-se no nome das instituições (como a escola que frequenta Plutarco) e nas cerimónias-simulacros a que assistem, como a qualquer espetáculo gratuito, Bernabé e Martincita: “Vieron las cosas gratis (...), primero el desfile patriótico del día de la independencia (...), después el desfile deportivo del día de la revolución” (108). Em *Agua quemada*, “[l]a Revolución (...) ya ha perdido su condición dinámica de cambio, vive solamente de la mitificación y glorificación” (Sauter de Maihold 1990: 239), o que se depreende também do diálogo entre Plutarco e o avô.

Como sugerido no título do romance, as quatro narrativas são unificadas pelo exercício da violência intrínseco à História do México, assim considerado por Mariano Carreón – “La violencia es la partera de la historia” (Fuentes 2016a: 118). Todos os contos se assemelham por incluírem um ou mais episódios de uso abusivo da força em espaço público ou privado: a noite excecional de Plutarco em que

o jovem tenta recriar a “violencia impune” (40) exercida outrora pelo avô, a agressividade de que é vítima Manuela na Catedral, o homicídio de Federico e aquele perpetrado por Bernabé durante a manifestação. O que é mais sintomático desta comunidade em desagregação é o facto de serem os jovens, protagonista compósito do romance, a assumir o ódio aos demais. Tal sucede com Luisito – “Siempre que voy al llano y miro cómo maltratan a los perros siento gusto. (...) Me digo que si no fuera por ellos, a mí me tocaría la paliza” (56) –, Plutarco – “Imaginé al jardinero volando por los cielos, hecho pedazos por el impacto del automóvil y aceleré” (11) – e Bernabé, que “mató a un muchacho, se le fue encima con un picahielo” (129). Os três jovens assemelham-se, pela agressividade latente ou concretizada, à massa anónima de adolescentes sem família que povoa a cidade, metaforicamente identificável com os cães vadios que Manuela tenta, a todo o custo, proteger: “había más perros que hombres por estos rumbos, perros sueltos, sin amo, sin collar, perros paridos quién sabe dónde, nacidos del encuentro callejero entre otros perros (...), y luego separados para siempre, para siempre, para siempre” (47).

4.1.6. Os contos fundadores: “El hijo de Andrés Aparicio” e “Éstos fueron los palacios”

Consideramos “El hijo de Andrés Aparicio” um conto fundador para a percepção da obra como um todo romanesco. Das quatro narrativas breves apenas esta reúne referências a várias personagens dispersas pelo volume, o que é característico do conto final no romance compósito: “Federico Silva” (96), “el famoso general Tompiates de las leyendas” (97), “doña Lourdes la mamá de Luisito y Rosa María” (108). A posição da narrativa no volume não podia ser outra, dado que nela se hiperbolizam os motivos da fratura e da queda, sugeridos no título do romance e nas epígrafes e desenvolvidos nos vários textos²¹⁹. O último texto funciona como um conto-clímax por nele culminar, em sequencialização retórica, a representação da decadência familiar e social concretizada nas restantes narrativas breves: “El relato muestra al máximo la fermentación del descontento social que se venía manifestando a través de todo el libro” (García Núñez 1984: 504). É importante não esquecer que o conto integra um episódio ficcionalmente correspondente ao que Fuentes considera o Apocalipse da Revolução: o massacre de Tlatelolco²²⁰.

²¹⁹ Também em *Burnt Water* (cf. Fuentes 1980) aquele era o último texto. Apesar de se tratar de uma obra diferente de *Agua quemada*, não podemos deixar de notar a posição estratégica do conto a encerrar um conjunto de narrativas breves também dedicado à Cidade do México.

²²⁰ Tal episódio significou para o autor um “terrible traumatismo” (Fuentes 2005: 327), um momento crucial de desencanto que assinalou o fim de uma época potencialmente triunfante (cf. Boldy 2011: 246): a queda depois de um Paraíso político anunciado.

A hiperbolização dos motivos da fratura e da queda torna-se mais evidente se fizermos dialogar “El hijo de Andrés Aparicio” com “Éstos fueron los palacios”, contos que mantêm entre si uma relação contrastiva. Ao contrário de Luisito e de Manuela, Bernabé é desprovido do dom da palavra, faculdade indispensável na assunção do espírito crítico que distingue o ser humano dos cães, tal como sugerido no segundo conto. Luisito tenta libertar-se da sua deficiência física e do isolamento familiar através da imaginação, o que lhe permite vislumbrar espaços que não conheceu, encontrando um interlocutor na sua vizinha: “– Imagínate, Manuelita, cómo era antes la vecindad (...). – Imagínate, estos fueron palacios” (Fuentes 2016a: 49). Luisito é das únicas personagens no romance capaz de, através do diálogo cúmplice com o outro, empreender uma rememoração imaginativa da cidade, sublimando a decadência presente: “un palacio señorial, con zaguán sin expendio de lotería, con fachada de cantera labrada, sin almacenes de ropa barata, tienda de vestidos de novia (...), sin todos los anuncios que desfiguraban la antigua nobleza del edificio” (49). O jovem diferencia-se do seu ex-amigo Bernabé, personagem que, desprovida de um “*sentido histórico* de pertenencia orgánica a un proceso colectivo, local, nacional o regional” (Aínsa 2006: 139), representa, no romance, o culminar da fratura dos laços familiares e comunitários, motivo-chave da obra.

Manuela, figura penitente continuamente ao serviço dos outros, defende a memória como força congregadora e reivindicativa dos mais desfavorecidos, simbolizados pelos cães vadios: “– Figúrate, Niño Luis, figúrate que los perros se recordaran unos a otros, figúrate nomás lo que pasaría” (Fuentes 2016a: 47). É nesse sentido que se compreende o seu apelo na Catedral: “Señor, dales voz a los perros, dales manera de defenderse, dales manera de recordarse y de recordar a los que los martirizan” (54). Só a memória da injustiça permite a revolta; o silêncio mata, como o entendia Carlos Fuentes: “Le silence est pessimiste. La voix qui s’élève est optimiste” (2005: 165). Em *Agua quemada*, a capacidade de emancipação dos mais frágeis e injustiçados relaciona-se “estrechamente con la capacidad de articular palabras, de la cual carecen tanto los perros como los pobres” (García Núñez 1984: 502), dos quais Bernabé constitui uma figura exemplar.

Dado que a designação conto fundador inclui textos não situados em posições fixas mas particularmente relevantes na exegese da obra como uma macronarrativa, consideramos “Éstos fueron los palacios” no âmbito daquela categoria²²¹. O processo de queda e bestialização por que passa Bernabé assume contornos mais evidentes quando comparado com os percursos de Manuela e de Luisito. Apesar da violência contra ela exercida na Catedral, Manuela parece assumir uma nova consciência no final do conto – “Cada vez más segura del sentido de su vida, del papel que le correspondía representar en espera de la muerte” (Fuentes 2016a: 62). Por sua vez, o percurso de Luisito

²²¹ Deve assinalar-se que o conto inicia a edição francesa de *Agua quemada* (cf. Fuentes 1983), ainda que as razões de tal facto sejam para nós desconhecidas.

culmina na assunção da palavra num serão familiar, para salvar a sua amiga do opróbrio – “tengo 14, puedo hablarles como un hombre...” (60) – e na superação da sua dependência face aos demais – “[a]ntes, siempre había pedido (...). Esta era la primera vez que tomaba sin pedir” (65). A dança final dos dois, narrada num registo onírico-fantástico, encerra de forma eufórica o conto e distingue-o das restantes unidades textuais que terminam sob o signo da morte, seja pela narração de um ato homicida (“Las mañanitas”), seja pela evocação de espaços a ela associados, como os cemitérios. O regresso a este conto, após a leitura do romance, permite pensar na reversibilidade da rutura dos signos evocada na epígrafe de Octavio Paz:

Todo fue tan natural. (...) El Niño Luis se levantó de la silla y le ofreció el brazo a doña Manuela (...). Los dos bajaron por la escalera, el Niño Luisito doblemente apoyado en la balaustrada de piedra y en el brazo de Manuelita, estos fueron los palacios de la Nueva España, Manuela, imagina las fiestas, la música (63).

Para Carlos Fuentes, a palavra e a imaginação (pela qual se recria o passado, como fazem Plutarco e Luisito) são instrumentos fundamentais para a vida em sociedade. O autor concebe a imaginação como “la transformación de la experiencia en conocimiento” (1993: 14), sendo tal faculdade que permite manter viva a memória individual e coletiva: “Quant au passé, il faut sans cesse l’imaginer faute de quoi il meurt” (2005: 240). Deste facto decorre a importância fundamental que o escritor atribui à literatura, em geral, e ao romance, em particular: “Este compromiso mayor de la novela – (...) inventar verbalmente la segunda historia sin la cual la primera es ilegible” (1993: 33). Com efeito, aquilo que permite ao Homem distinguir-se dos animais e afastar-se da barbárie é a capacidade de em diálogo efabular, como o demonstram, de forma exemplar, Manuela e Luisito.

Agua quemada é um romance compósito sobre a necessidade salvífica, para a sociedade mexicana, do uso da memória e da imaginação como instrumentos aptos a reverter a rutura dos signos operada relativamente a um passado histórico mais recente ou mais longínquo. Trata-se de uma macronarrativa cuja progressão se fundamenta no mecanismo da sequencialização retórica, em que os motivos da fratura e da queda, anunciados pelo título e pelas epígrafes, desenvolvidos nos três primeiros contos, assumem um carácter definitivo no conto final. Nesta narrativa, o jovem protagonista trai, de forma absoluta, a herança do pai e de quantos fizeram a Revolução. Bernabé, ignorando qualquer pertença familiar, assemelha-se aos cães que, desprovidos de memória e de espírito crítico, vagueiam pelas ruas empoeiradas da metrópole – “¿cómo iba a recordar la perra a su macho cuando paría sola (...) a su

camada de cachorros abandonados al segundo día de nacer? ¿Cómo iba a recordar a sus propios hijos la perra?” (Fuentes 2016a: 47)²²².

4.2. A Cidade do México como cidade compósita

4.2.1. Da cidade hostil à cidade fractal

Duas características que a Cidade do México partilha com as demais metrópoles hispano-americanas contemporâneas evidenciam-se desde o primeiro conto: a sua desmesurada extensão e as inextinguíveis desigualdades sociais que a fracionam. Plutarco entrevê, na sua primeira viagem de carro, uma cidade “presionada por sus anchísimos cinturones de miseria, legiones de desempleados, inmigrantes del campo y millones de niños” (36). Durante a leitura do romance, o leitor toma contacto com a extensão de uma “ciudad voluntariamente cancerosa, hambrienta de extensión anárquica” (35), como a percebe o neto de Vergara e a concebe o próprio autor: a capital do México “ne cesse de s’étendre comme un cancer, alors que ses artistes voudraient lui donner une taille, une forme, de la sveltesse” (Fuentes 2005: 160). Luisito passeia com Manuela até aos “terrenos baldíos del Canal del Norte” (Fuentes 2016a: 47), onde os cães vadios são apedrejados, enquanto Bernabé habita um subúrbio sem nome preciso, próximo do aeroporto, onde ninguém pretendia morar:

Muchos de ellos vinieron de colonias más acomodadas, con nombres, San Rafael, Balbuena, Canal del Norte, hasta Nezahualcóyotl que ya tenía 2 millones de gentes viviendo mal que bien allí con una iglesia de cemento y uno que otro supermercado (92).

A disposição paratática das unidades textuais parece adequar-se à representação de uma tal vastidão territorial, excecional na produção narrativa de Fuentes dedicada à capital mexicana²²³: “the fragmentation of the novel form into semi-independent novellas may be seen to reflect the geographical dispersal of Mexico City” (BOLDY 2011: 203).

Simultaneamente, o leitor vai tomando conhecimento da amplitude temporal sugerida pelas várias narrativas breves. No primeiro conto, o diálogo que ocupa grande parte do discurso narrativo remete, em tom nostálgico, para a época da Revolução, enquanto as palavras de Luisito dirigidas a

²²² Em *La frontera de cristal*, o narrador refere-se à Cidade do México nos seguintes termos: “bandas de niños sin techo que compiten con los perros callejeros en número, en hambre, en olvido” (Fuentes 2007: 179).

²²³ Cf. *supra*, p. 96.

Manuela evocam a cidade como capital do vice-reino da Nova Espanha. Em “Las mañanitas”, Federico lamenta o distanciamento da metrópole face ao seu passado pré-hispânico, elemento, para Carlos Fuentes, imprescindível na construção identitária mexicana. No prólogo de *Burnt Water*, o autor afirmou: “My imaginary building is sinking into the uneasy mud where the humid god, the Chac-Mool, lives”.

A capital do México representada neste romance assemelha-se a uma cidade metropolitana²²⁴, encontrando-se o centro histórico votado à especulação imobiliária²²⁵, fenómeno acompanhado por uma suburbanização crescente dos territórios circundantes. Plutarco recorda que, durante a sua infância, “el campo estaba muy cerca de la ciudad” (Fuentes 2016a: 35). No entanto, no presente enunciativo o jovem constata que “casi todos los oficinistas tenían que perder dos o tres horas diarias para llegar al Zócalo de sus casas en las colonias apartadas y regresar después del trabajo” (48). Federico Silva, que resiste tenazmente à venda da sua mansão, perspetiva disforicamente a extensão verticalizada da cidade que habita:

una vía alta, a veces más alta que las azoteas vecinas, por donde corren los automóviles, luego las calles cerradas por mojones y cadenas, después las escaleras y túneles que comunican con la plazoleta interna llena de restaurantes de mariscos y expendios de tacos (67).

Para o aristocrata, a cidade esconde, nos seus subterrâneos, espaços infernais – “le habían abierto (...) esa zanja infernal, insalvable, ese río Estigio de vapores etílicos que circulaba en torno al remolino humano de la plazoleta” (68). De todas as personagens é Federico quem parece mais consciente da ferida infligida pelos seus contemporâneos aos terrenos onde se erige a capital do México: “¿Cuándo entenderán que el subsuelo esponjoso no resiste la injuria de los rascacielos?” (69)²²⁶.

A cidade-protagonista, caracterizada pela poluição e pelas difíceis acessos ao centro histórico, configura-se como uma cidade hostil: “la capa de smog aprisionada por el circo de montañas y la presión del aire alto y frío” (11); “el rumor de la armada de camiones que se estrangula en la glorieta de Peralvillo” (52). Trata-se de uma aglomeração urbana que, como o experienciaram as famílias de Luisito e de Andrés Aparicio, ostraciza os seus habitantes, devorando os mais jovens moradores, de que é exemplo Bernabé. Para este, a urbe assemelha-se, a dado momento, a uma figura que se deseja combater, sob pena de por ela se ser devorado: “imaginando que podía patear a la ciudad entera hasta quebrarla en pedacitos de luz néon y luego moler los pedacitos y tragárselos” (114).

²²⁴ “Beyond the once clearly defined outer edge of the city, where there used to be a distinctive countryside, there grew an expanding aggregation of suburban municipalities” (Soja 2011a: 554).

²²⁵ “Struggles over centrality involving different segments of capital, labor, and the state each striving for different land uses was a characteristic feature of metropolitan urbanization” (Soja 2011b: 4).

²²⁶ “El paisaje urbano derivado del trazado de la ciudad tiene como trasfondo una ciudad oculta, subterránea, peligrosa, inmundia, infernal: la ciudad de las cloacas, más tarde la ciudad del Metro” (Popeanga Chelaru 2009: 3).

A cidade, povoada por imagens encantatórias associadas ao consumo e ao bem-estar prototípico dos EUA – “un reparto estelar sonriente de personajes prósperos, sonrosados, recién pintados, Santa Claus, la Rubia de Categoría, el duendecito blanco de la Coca-cola con su corona de corcholata” (12) –, assemelha-se a uma montra, suscitando a cólera dos mais desfavorecidos, como Bernabé:

recorriendo la Zona Rosa, mirando los carros, los trajes, las entradas a los restaurantes, los zapatos de los que entraban, las corbatas de los que salían, chicoteando la mirada de una cosa a otra, sin detenerla demasiado tiempo en nada ni en nadie, temeroso de una fuerza amarga una bilis en los cojones y en las tripas que le hiciera entrarle a patadas a los muchachos elegantes (113).

É esta cidade-mercadoria sedutora que, associada à desagregação familiar, acaba por provocar a entrada do filho de Andrés Aparicio no mundo do crime, em resultado da consciência que o jovem adquire da impossibilidade de aquisição de determinados bens com a esmola que recebe pelas tarefas quotidianas.

A Cidade do México assemelha-se, pela forma como é representada no romance, a uma cidade fractal – modelo urbano concebido por Edward Soja (2008) para dar conta da emergência de novas formas de desigualdade económica e social nas metrópoles contemporâneas, na sequência da globalização dos mercados e da flexibilização laboral. As profundas desigualdades sociais disseminadas pela cidade textual são representadas, com acuidade, pelo processo compositivo de justaposição narrativa, porquanto a um conto cujos protagonistas pertencem às classes abastadas²²⁷ sucede outro em que a pauperização das personagens se evidencia²²⁸, numa *dispositio* contrastiva (cf. Mora 1993: 132, Nagel 2001: 16).

As profundas fraturas socioeconómicas constata-se, textualmente, pela existência de condomínios fechados, autênticas “burbujas de imanencia” (Augé 1998: 214), que delimitam territórios e modos de vida. Tanto o general Vergara como Mariano Carreón residem nos Jardins del Pedregal, um “elegante leprosario” (Fuentes 2016a: 36), nas palavras de Plutarco, situado numa zona recentemente urbanizada, junto à Universidade. Trata-se de uma aglomeração-fortaleza – “La totalidad del fraccionamiento fue circundada por murallas y el acceso limitado a cierto número de rejas anaranjadas custodiadas por guardias” (35) –, onde a uniformização por imitação de modelos estrangeiros constitui a regra – “las mansiones (...) debieron ser todas iguales, detrás de los muros, Japón pasado por Bauhaus” (35). Esta ilha-fortaleza constitui para Plutarco, tal como para Federico, um “cementerio involuntario” (34), uma vez que o conjunto residencial fora edificado sobre paisagem natural que encerrava uma história:

²²⁷ “El día de las madres” e “Las mañanitas”.

²²⁸ “Éstos fueron los palacios” e “El hijo de Andrés Aparicio”.

“Mudo testigo de cataclismos que nadie documentó, el negro terreno vigilado por los volcanes extintos es una Pompeya invisible” (34).

4.2.2. Da cidade de não-lugares à cidade-selva

A cidade-protagonista de *Agua quemada* é povoada por figuras itinerantes, o que corresponde, aliás, a uma característica das metrópoles atuais: “Las calles y los espacios públicos de las ciudades contemporáneas son los escenarios por donde transitan los cuerpos de la exclusión”; “La figura paradigmática de la exclusión en las ciudades es la itinerancia” (Makowski 2007: 11). Existem três tipos de itinerância representados no romance, sendo o primeiro protagonizado por Manuela, figura inteiramente consagrada aos outros, sobretudo aos desprovidos da capacidade de verbalizar a injustiça. A personagem assume uma errância de índole salvífica e reivindicativa nos seus passeios quotidianos para alimentar os cães vadios e no gesto extraordinário de revolta na Catedral. Bernabé e Plutarco, por seu lado, parecem concretizar, nas respetivas deambulações, a busca de um sentido que os autonomize face ao passado familiar. Federico Silva, pelo contrário, protagoniza um percurso absolutamente ritualizado, pelo qual procura a perpetuação de instantes vividos: “Todos los días se iba caminando hasta el Bellinghausen en la calle de Londres, donde le reservaban la misma mesa en un rincón desde la época en que se mandó hacer el traje que llevaba puesto” (Fuentes 2016a: 74).

A cidade textual encontra-se pejada de não-lugares, locais desprovidos de sentido histórico, identitário ou relacional, facilmente intermutáveis nas suas funcionalidades, de que são exemplos a fábrica desafetada onde se encontram Bernabé e Martincita ou o antigo palácio colonial em que residem famílias de uma classe média empobrecida. O que assoma no romance, para além dos espaços domésticos, são locais de inebriamento noturno, como os bares por onde circulam Plutarco e Vergara, e vias de comunicação, como o “[a]nillo periférico” (11) ou as ruas percorridas por Manuela, Luisito e Federico. No último conto, o terreno onde reside a família de Bernabé, espaço provisório e sem nome específico, constitui o expoente máximo do não-lugar: “Fue un lugar pasajero, como las chozas de cartón y lámina corrugada. (...) La gente vino aquí por distracción, medio atarantada, sin saber por qué” (91).

A Cidade do México textualmente representada apresenta-se destituída de monumentos²²⁹, sendo os locais dedicados à preservação da memória familiar e ao culto da fé cristã desinvestidos do sentido primordial para que foram concebidos. O cemitério serve de cenário aos encontros amorosos de

²²⁹ Os lugares monumentais correspondem à implementação de estruturas de poder, tradicionalmente relacionados com “un centre que renforce la pérennité de la dynastie et qui ordonne et unifie la diversité interne du corps social” (Augé 1992: 82).

Bernabé e de Martincita, uma vez que constitui “el único lugar bonito del rumbo, con sus grandes coronas de flores y sus ángeles de mármol blanco” (106). A Catedral, por seu lado, representa o espaço da exclusão e do abuso de poder perante os mais desprotegidos, numa reversão absoluta da mensagem de Cristo e de um dos sentidos primeiros da edificação eclesial: “un acólito enloquecido de furia les pegaba a los brutos con un crucifijo y otro los sahumaba con incienso para atarantarlos” (55).

Tal como indiciado na epígrafe de Alfonso Reyes, a maioria das personagens de *Agua quemada* experiencia um estranhamento relativamente ao espaço envolvente, seja este a cidade, o bairro ou a própria casa. Com este facto se relaciona o questionamento identitário, personificado, de forma exemplar, pela mãe de Bernabé, “insegura (...) de su lugar en el mundo” (110). No primeiro conto, Plutarco sente-se estrangeiro numa casa que dele pouco diz, seja pela artificialidade que o pai imprimiu ao local – “Mi papá el licenciado Agustín dejó todos los arreglos en manos de un decorador profesional que nos llenó el caserón de muebles Chippendale, arañas gigantescas y falsos Rubens” (18) –, seja pela natureza museológica do quarto do avô, “tan distint[o] del resto de la casa” (18), evocando experiências de vida que o jovem jamais poderá conhecer.

Para algumas personagens, o espaço doméstico (seja o quarto ou a casa) constitui o último reduto a preservar perante um mundo exterior que, na sua perspectiva, se deteriora. Federico Silva, o general Vergara e a viúva de Andrés Aparicio, conscientes do desfasamento que os separa dos outros e da cidade que habitam, constroem, nos respetivos domicílios, verdadeiros espaços-fortalezas que os protegem da corrosão do tempo²³⁰. Enquanto Vergara se rodeia de imagens da Revolução e a mãe de Bernabé preserva os objetos que remetem para um tempo de algum esplendor social, Federico tenta passar incólume ao tempo através da inalterabilidade da decoração da sua casa: “Cómo no iba a mantener, en medio de tantas cosas feas, su pequeño oasis de belleza, su personalísimo edén que nadie le envidiaría. (...) Miraba pasar la caravana de las modas” (71).

Se tivermos em conta que “[u]n lugar, es también un ‘territorio retórico’, es decir un espacio al interior del cual se tiene el mismo lenguaje (y no solamente la misma lengua)” (Augé 1998: 212), mais profundamente compreendemos o protagonismo dos não-lugares no romance. O vazio diegético que medeia as narrativas breves parece sugerir os silêncios e falhas de comunicação que caracterizam as relações familiares e de vizinhança nesta cidade textual. Destaca-se, a este respeito, a situação exemplar de Bernabé que é incapaz não só de recordar a voz do pai como de perceber as palavras da mãe: “No le pudo decir que sintió algo muy gacho cuando leyó porque los libros hablaron como su mamá” (Fuentes 2016a: 103). Também na residência dos Vergara o silêncio domina os dias: “Los tres hombres que vivíamos en la casota del Pedregal sólo nos reuníamos para la merienda” (16). Federico Silva, por

²³⁰ Manuela, porventura por desejar sobretudo esquecer, constitui uma exceção: “Todos adornaban sus cuartos con calendarios, altares, estampas (...). Manuelita no, nada. Su cocina, sus trastes de barro, su costal de carbón, la comida de cada día y un cuarto con un catre. Nada más” (46).

seu lado, vive ensimesmado no seu espaço-fortaleza – “Era dueño de un pequeño espacio intocable en torno a su persona menuda, morena, escrupulosa” (74) –, ignorando por completo os seus arrendatários – “Nunca los había visitado. Desconocía por completo a la gente que vivía allí” (76) –, pois “[s]u verdadera familiaridad era con lo que contenía su casa” (74). O mutismo e a indiferença social comprovam-se no desprezo votado por Luisito e pela sua irmã relativamente à família de Andrés Aparicio, seus antigos vizinhos: “Rosa María ni los saludó siquiera y el niño lisiado los miró con unos ojos sin porvenir” (108).

Nesta aglomeração urbana em que se transita quase em silêncio, a selva está *intra muros*: “En perdant la ville nous avons perdu la convivialité, le sens de la civilisation” (Fuentes 2005: 340). Um dos recursos expressivos que aproxima os quatro contos e lhes confere um tom semelhante é o uso de linguagem de conotação animal para descrever a voz e os gestos de algumas personagens. Do general Vergara e dos tios de Bernabé se diz que uivavam “como coyotes” (Fuentes 2016a: 28, 99, 112), enquanto a propósito dos jovens da Plaza de Insurgentes, alguns dos quais os homicidas de Federico, se refere: “No habían visto los ojos de resentimiento, los tigres enjaulados dentro de los cuerpos nerviosos de todos esos jóvenes sentados allí” (72). O símile dos tigres fora, aliás, usado por Vergara para incitar os *mariachi* na aventura noturna: “escojan, muchachos (...), recuerden que son mi tropa de tigrillos” (32)²³¹. A uma imagem semelhante recorre Federico na carta final que redige para María de los Ángeles: “temo que (...) ese eterno anuncio de tormenta, aunque sea de polvo, que cuelga sobre México, me haga reaccionar visceralmente, como un animal” (90).

O processo compositivo da justaposição narrativa permite dar conta não só da extensão territorial de uma cidade-selva caracterizada pela “aparición (...) de barrios espontáneos, no controlados, donde el aparente desorden de la naturaleza toma su revancha contra toda planificación” (Aínsa 2006: 163), como também das profundas desigualdades sociais e fraturas intersubjetivas perceptíveis no universo familiar. A disposição paratática das narrativas breves promove o desenho de um espaço descentrado onde os laços comunitários estão quebrados, associando-se o tradicional centro simbólico, representado pela Catedral, ao exercício gratuito da violência. A construção compósita do romance favorece a percepção diversificada de um conjunto de personagens-habitantes da Cidade do México caracterizado por acentuadas dificuldades de comunicação e por “a failure to cohere with other parts of a group” (D’Lugo 1997: 11). O vazio existente entre os contos parece refletir “[l]a ausencia y el hueco” (Boldy 1997: 210) instalado entre tais habitantes, os quais insulados, têm dificuldade em transpor delimitações sociais, geracionais e de género. O romance compósito constitui, assim, uma forma certa de narrar uma cidade povoada de personagens-ilhas, justapostas num contínuo espacial, à imagem dos cães vadios que por ali circulam: “Allí estaban todos los perros, juntos, lejos pero juntos” (Fuentes 2016a: 52).

²³¹ “The ‘tigre’ is perhaps the clearest sign of the infra-human, animalistic vocabulary which runs through all the stories” (Boldy 2011: 210).

Capítulo 5 – Narrativa e cidade em *La frontera de cristal*

5.1. O romance compósito

5.1.1. “Um romance em nove contos”

A designação genológica por que optámos – romance compósito – não tem recebido o favor da crítica especializada na leitura de *La frontera de cristal*, obra de Carlos Fuentes publicada em 1995. Gyurko (cf. 2007: 357) e De Bichara (cf. 2016: 653) consideram-na um romance, Williams e Castillo (2000: 163) preferem o termo “novel-in-stories”²³², enquanto Dhondt (2015: 214) opta por “novela fragmentada”. A designação “colección de cuentos integrados” foi escolhida por Brescia e Romano (2006: 21), Noguerol (2010: 12) e Battistel (2017: 133²³³), tendo Lauro Zavala usado a perífrase “ciclo de cuentos en (...) que hay personajes que comparten espacios comunes” (2005: 360).

As narrativas breves constituintes de *La frontera de cristal* foram concebidas pelo seu autor como textos autónomos integrando um todo romanesco, como sugere o subtítulo da obra – “*una novela en nueve cuentos*” (Fuentes 1995)²³⁴. São, para além do mais, unidades narratologicamente completas, cujas intrigas se desenvolvem de acordo com o princípio da transformação confluindo num desenlace. A maioria dos contos corresponde à narração de momentos de vida culminando em mudanças significativas para os respetivos protagonistas. No início de “Malintzin de las maquilas”, por exemplo, a jovem Marina, enamorada de Rolando, sentia-se orgulhosa da fábrica onde trabalhava – “ese orgullo de su trabajo, ese sentimiento huido de que hacía algo que valía la pena, no un trabajo inútil” (Fuentes 2007: 138). No final, perante a desgraça sucedida à sua colega Dinorah, a personagem “tomó su decisión” (148) de agarrar o instante. Nesse momento, “dando voz a algo que desconocía, algo que ella misma no sabía que estaba allí dentro de ella, algo que se había ido formando en silencio” (148), a jovem decide ir visitar o amante num dia interdito, tomando, finalmente, conhecimento do engano que sustentava a relação.

O princípio organizativo fundamental deste romance compósito corresponde, como inscrito no próprio título, à representação do espaço sociogeográfico determinado pela fronteira “natural” e política que separa o México dos Estados Unidos, metaforizada em superfície especular²³⁵. A fronteira, enquanto princípio temático estruturante, deve ser considerada numa perspetiva abrangente, não adstrita a um território específico: “el concepto de frontera (...) se refiere a todo espacio-real o imaginado donde se da

²³² “It is a book of short fiction that constitutes a novel in seven [sic] stories” (Williams 1996: 152).

²³³ A autora usou o adjetivo “entrelazados”.

²³⁴ O subtítulo não se encontra presente na edição de bolso de 2007 que utilizámos.

²³⁵ A fronteira como reflexo ilusório, “un espejismo” (10), constitui um tópico comum a vários contos, presente desde as observações de Michelina Laborde à chegada a Campazas (cf. Gyurko 2007: 360).

el encuentro, el intercambio y la negociación cultural de diferentes individuos y grupos” (Méndez-Ramírez 2002: 589). No conjunto das narrativas breves é possível distinguir dois subgrupos: os contos cuja matéria diegética se situa no espaço da região fronteiriça (“La capitalina”, “La raya del olvido”, “Malintzin de las maquilas” e “Río Grande, río Bravo”) e aqueles cujos eventos ocorrem em cidades dos EUA, como Chicago ou Nova Iorque (“El despojo”, “Las amigas”, “La pena” e “La frontera de cristal”)²³⁶.

Constituem ainda um princípio organizativo da obra as personagens, representantes-tipo²³⁷ dos habitantes da região fronteiriça (cf. Szary 2015: 64) e dos migrantes mexicanos nos EUA. Tais figuras, unidas pelo desenraizamento e pelo questionamento identitário²³⁸, compõem o protagonista compósito do romance. O narrador heterodiegético surge também como elemento unificador, parecendo-nos existir um agente efabulador comum para a maioria dos contos: “these various points of view cohere in a back ground narrator” (Egan 1996: 182)²³⁹. Nesse sentido, cada narrativa particulariza vivências específicas ligadas à fronteira México – EUA, sendo a voz e a perspectiva ideológica de todas semelhantes.

O narrador revela-se próximo da matéria narrada (“nuestro héroe”, “nuestro compatriota” – Fuentes 2007: 64, 69), inscrevendo-se no discurso por meio de intrusões nas quais assume o papel de comentador ou de intermediário – “Juan Zamora me ha pedido que cuente este cuento de espaldas. Es decir: él va a estar de espaldas al lector todo el tiempo” (35). Ao longo do romance, o sujeito da enunciação opina, em tom aforístico, sobre a política e a sociedade mexicanas – “La salud de México ha consistido en que renueva sus élites periódicamente. Por las buenas o por las malas” (11) –, satirizando traços comportamentais de algumas personagens, como o mau gosto arquitetónico de Leonardo Barroso – “Sólo faltaban la ribera del río Avon en el jardín y la cabeza de Ana Bolena en un baúl” (16) –, ou a figura caricata de dirigentes políticos – “Howard Traft gordo como un elefante que de verlo pasar el puente todos temieron que no lo resistiera (...), Porfirio Díaz ligero y flaco debajo del peso de sus medallas incontables” (267).

Trata-se de um “narrateur installé à la frontière entre fiction et témoignage” (Olivier 2000: 82) que procura assumir uma perspectiva não essencialista a respeito dos habitantes dos dois países. Se miss Amy Dunbar olha preconceituosamente para Josefina – “La vio la primera vez y confirmó todas sus sospechas. Era una india” (Fuentes 2007: 155) –, o mesmo faz Dioniso Rangel relativamente aos norte-americanos – “no se tiene tiempo o paciencia cuando se trata de freír un par de huevos debajo del *covered waggon* mientras atacan los pieles rojas” (65). O narrador tende, assim, a assumir

²³⁶ “La apuesta”, cuja ação decorre parcialmente em Espanha, assemelha-se a uma “fringe story” (Lundén 1999: 126), por ser o conto que mais distante está do *locus* central da diegese constituído pela região fronteiriça.

²³⁷ Vários críticos (cf. Castillo 2000: 163) assinalaram a natureza prototípica das personagens do romance, em sintonia com a poética do autor: “personnages (...) que je ne veux pas voir sous un angle strictement psychologique à la manière du XIX^{ème} siècle. Je préfère les voir comme représentants d’une situation culturelle donnée” (Fuentes 2005: 194).

²³⁸ Seguimos Dhondt, para quem as personagens comungam de “un sentido de nostalgia y de dolor como consecuencia de la pérdida de referentes sociales de pertinencia” (2010: 167).

²³⁹ O monólogo de Emiliano Barroso em “La raya del olvido” constitui uma exceção a esta categorização.

um “demythifying gesture” (Boldy 2011: 243) no que diz respeito às representações recíprocas de mexicanos e norte-americanos, numa tentativa de superar dicotomias primárias “between oppressed Mexicans and greedy gringos” (Gyurko 2007: 352).

La frontera de cristal, publicada menos de dois anos após a entrada em vigor do Tratado de Livre Comércio Norte-Americano, constitui um “roman d’actualité” (Olivier 2000: 77), porquanto no mesmo se discorre a respeito das consequências da globalização económica na fronteira norte do México. Os excursos em que tal se verifica fazem pensar tanto na vocação ensaística de Carlos Fuentes como na sua conceção de romance enquanto artefacto de natureza dialógica²⁴⁰. Na assunção de uma perspetiva crítica acerca da sociedade mexicana, o narrador mantém-se numa situação “frontalière entre une position interne à l’univers de la fiction et une position externe à celui-ci” (81), aproximando-se, por vezes, de uma voz autoral, como se confirma na passagem seguinte:

Ésta es una historia de la época del auge petrolero en México, fines de los setenta, principios de los ochenta. De arranque, eso ya explica parte de la identificación pena-vergüenza de la que habla Juan Zamora. Vergüenza porque festejamos el auge como nuevos ricos. Pena porque la riqueza fue mal empleada (Fuentes 2007: 36).

5.1.2. Construção de uma intriga: Leonardo Barroso

Em *La frontera de cristal*, as narrativas breves não estão organizadas segundo uma lógica de sequencialidade, como sucederá em *Hudson el redentor*. À aposição contística subjaz, no entanto, um princípio parcial de disposição cronológica, patente no facto de a leitura ordenada de algumas narrativas breves permitir acompanhar o processo de decadência de Leonardo Barroso, o “zar de la frontera norte” (31), figura unificadora do romance: “Era un hombre de 50 años de edad” (10), “Don Leonardo, a los cincuenta y tantos años” (173)²⁴¹.

No primeiro conto, “La capitalina”, narra-se o apogeu social de Leonardo Barroso, conseguido através do casamento do filho, Marianito, com a aristocrata Michelina Laborde. Através do enlace, o empresário adquire o prestígio que lhe faltava: “ahora París era ella, ella encarnaba al mundo, Europa, el buen gusto” (26). Após encetar um relacionamento amoroso com a esposa do próprio filho, Leonardo parece tudo possuir: “El dinero era él. El poder era él. El amor deseado (...) era el suyo” (25). O leitor

²⁴⁰ “À maneira plena (...) de Bakhtin o romancista emprega a ficção como uma arena onde não só marcam encontro as personagens, como também as linguagens, os códigos de conduta, as eras históricas mais remotas e os múltiplos géneros” (Fuentes 2002: 212).

²⁴¹ Referimo-nos, para além dos contos inicial e final, a “Malintzin de las maquilas”, “La frontera de cristal” e “La apuesta”; cf. Méndez-Ramírez 2002: 585, Herra Monge 2008: 194 e Dhondt 2015: 214.

acompanhará, ao longo de vários contos, a evolução de tal romance: de um início efervescente – “Michelina rió y le besó la oreja al empresario” (150) – a um cansaço progressivo – “ella se cansaba de viajar con Leonardo, al principio le gustó” (182) – e à desilusão final – “La mano de Michelina en la suya, él buscando afanosamente el antiguo calor de la muchacha, sin encontrarlo” (269).

O empresário constitui “the influence behind all else that transpires in *The Glass Border*” (Egan 1996: 182), dominando a vida política e económica de grande parte do México: “Don Leonardo Barroso era un hombre poderoso aquí en el norte, pero también en la capital” (Fuentes 2007: 11). Herdeira da Revolução, espécie de émulo de Artemio Cruz – “mantenía su jacobinismo liberal, la vieja tradición de la Reforma y la Revolución mexicanas” (31) –, a personagem dedica-se à exploração imobiliária e aos negócios da fronteira – “Tierras, aduanas, fraccionamientos, la riqueza y el poder que dan el control de una frontera ilusoria, de cristal, porosa, por donde circulan cada año millones de personas, ideas, mercancías” (30). O seu enriquecimento deve-se à exploração do trabalho dos seus compatriotas, de quem sente vergonha: “Era un poco irritante pagar primera clase y tener que soportar el paso de gente mal vestida, mal lavada...” (176).

Leonardo Barroso dispõe os outros valorativamente numa escala em cujo topo ele mesmo se situa, dominando, tal como Mariano Carreón, o poder político: “todos a su servicio, siempre a su servicio, nunca nadie por encima de él (...), nadie, ni el presidente de la República” (181). Tal como sucedia em *Agua quemada* relativamente a Vicente Vergara, o seu poder tentacular de cacique espelha-se na organização da macronarrativa, constituindo a personagem um elemento quase omnipresente enlaçando os contos. São várias as figuras ficcionais que dependem dele: Juan Zamora, Lisandro Chávez, Marina, Leandro Reyes e a família Laborde e Ycazas, como bem o reconhece Michelina: “¿qué sería de sus hermanos atendid@s a la generosidad de Leonardo Barroso, a la chambita por aquí, la concesión por allá, el contratito este, la agencia aquella....?” (182)

Contrariamente à maioria dos protagonistas das narrativas breves, Leonardo Barroso não se questiona, gozando de plena autossatisfação: “*I am my own man. I’m just like you, a self-made man. I don’t owe nobody nothing*” (181). O amante de Michelina representa o modelo de empresário sem escrúpulos que beneficia dos tratados comerciais internacionais em tempos de globalização, seja nas *maquilas*, seja através do envio de trabalhadores temporários para os EUA. De acordo com o seu irmão Emiliano: “su nombre verdadero es Contratos. Su nombre es Contrabando. Su nombre es Bolsa de Valores. Carreteras. Maquilas. Burdeles. Bares. Periódicos. Televisión. Narcodólares” (111). O desenho arquitetónico do espaço que habita sugere o repúdio das origens mexicanas através da imitação deslumbrada dos vencedores, contemporâneos e ancestrais:

El chofer pitó frente a una reja inmensa, de hierro forjado, como ella las había visto en películas sobre Hollywood (15); este conjunto de mansiones amuralladas, mitad fortalezas, mitad mausoleos, mansiones y capiteles griegos, columnas y esbeltas estatuas de dioses con hojas de parra; mezquitas árabes con chorritos de agua y minaretes de yeso (...). Ni una teja ni un adobe, sólo mármol, cemento, piedra, yeso (16).

Marianito, o jovem marido de Michelina, é descrito como a antítese da figura paterna – “el chico no se hacía notar nunca, de todos modos, era tan discreto, era una sombra...” (20). À visibilidade social, o jovem prefere a reclusão no deserto ou na obscuridade do quarto – “la recámara oscura, sin lámparas, como lo había pedido el muchacho desde siempre” (17). O filho único de Leonardo Barroso, um ser de fronteira, habitando um território intermédio entre a meninice e a vida adulta, detesta, acima de tudo, tornar-se objeto de observação para os outros. Deste modo se compreende a perturbação motivada pelas luzes da discoteca, na primeira saída noturna com Michelina – “los navajazos de la luz parpadeante, alba, helada, donde todos lo pudieran ver mejor y reírse de él, sentir repulsión” (19). Após o casamento com a aristocrata, o jovem passa a residir no rancho familiar em companhia dos índios, também eles transparentes, porque desprovidos de voz – “como él (...) seres miméticos de ese gran lienzo de imitaciones y metamorfosis que es el desierto” (28).

A personagem, apesar de aceitar um casamento que não escolheu, recusa o modelo económico que sustenta a fortuna paterna e tudo o que esta representa: “la ambición, la herencia, el deber social, la necesidad de mostrarse en público” (29). Dotado de lucidez pela consciência que experimenta da finitude da matéria – “¡Qué ganas de dejar atrás las miserias del cuerpo pasajero!” (28) –, Marianito procura uma sábia união com a natureza, deleitando-se com o que as artes lhe podem oferecer – “leía libros y escuchaba música y se extasiaba adivinando el canto de los pájaros a las cuatro de la mañana” (33).

No final do último conto é narrada a morte de Leonardo Barroso às mãos de Rolando, constituindo tal evento o desenlace da intriga central iniciada em “La capitalina”. A morte do empresário corresponde ao fim de uma linhagem, dadas as características de Marianito. O carácter anómalo desta personagem, face ao que dela espera a família, agudiza a impressão deixada no leitor pelo assassinio de Leonardo Barroso. Tendo em conta a forma como Marianito é descrito no primeiro conto, antevê-se, na eliminação física do “zar de la frontera norte” (31), mais do que o desaparecimento de um indivíduo, o declínio de um império económico familiar.

5.1.3. A fronteira como *locus* central

5.1.3.1. Fronteiras nacionais

O princípio organizativo fundamental das narrativas breves identifica-se com a representação do espaço sociogeográfico determinado pela fronteira histórica que a um tempo separa e une o México e os Estados Unidos – “*tan lejos de dios, tan cerca el uno del otro*” (273). O rio, provido de dupla designação, Grande ou Bravo ²⁴², constitui uma forma de separação entre duas margens economicamente contrastantes, sendo considerado, por Fuentes, como “l’unique frontière (...) entre une nation capitaliste occidentale, hautement industrialisée et le tiers-monde” (2005: 134). A maioria das personagens do romance, milionárias ou pobres, mexicanas, gringas ou *chicanas*, tenta construir-se identitariamente tendo em conta esse elemento natural que física e simbolicamente as delimita. A fronteira geográfica, constituindo o *locus* central do discurso romanesco, é concebida como traço de união por uns poucos, entre os quais avulta Emiliano Barroso, como linha de fratura pela maioria.

A primeira narrativa do volume constitui um conto-pórtico (cf. Mora 1992: 322), nele se apresentando o espaço-protagonista identificado com a região fronteira. Nas palavras de Leonardo Barroso, do lado sul, permanece “el desierto encuerado”, do lado norte, vislumbra-se “esa ciudad encantada (...), torres de oro, palacios de cristal...” (Fuentes 2007: 24). Na perspectiva aérea, focalizada, é certo, a partir da visão de Michelina Laborde, prestes a chegar, pela primeira vez, a Campazas (cidade ficcional, símile provável de Ciudad Juárez), tal visão dicotómica anuncia-se:

Su mirada le fue secuestrada por un espejismo: el río lejano y más allá las cúpulas de oro, las torres de vidrio, los cruces de las carreteras (...). Pero eso era del otro lado de la frontera de cristal. Acá abajo, la guía de turismo tenía razón: no había nada (10).

O romance, no seu conjunto, vai permitir demonstrar ao leitor o engano inicial de Michelina, pois o “nada” (10) entrevisto deriva do seu próprio fechamento de *capitalina*, situação que promove “the stereotypical centrist reading of the border as a cultural vacuum” (Castillo 2000: 165).

As relações históricas entre o México e os EUA, tal como representadas no romance, caracterizam-se por uma persistente subjugação económica do primeiro relativamente ao segundo. Os empresários norte-americanos exploram a mão-de-obra proveniente do México (com a colaboração dos caciques

²⁴² Note-se que as duas palavras se encontram em língua espanhola, o que atesta a forte presença cultural hispânica na região até ao início do século XIX.

locais), seja de indocumentados, como Benito Ayala, seja de operárias da *maquila*, como Marina, ou de trabalhadores temporários, como Lisandro. São os norte-americanos, em última instância, que ditam as regras, como o aprenderá no final da vida Leonardo Barroso. Para os trabalhadores pobres das aldeias mexicanas, os EUA constituem a promessa de um magro salário, o qual, apesar de tudo, permite a subsistência de uma comunidade – “un pueblo entero de Michoacán o Oaxaca junta todos sus ahorros para que uno de ellos pueda pagar mil dólares y llegar en avión a Chicago” (Fuentes 2007: 264).

A enorme desigualdade económico-social existente entre o México e os EUA representa-se de forma exemplar em “La frontera de cristal”. Lisandro e Audrey, os dois protagonistas do conto, metaforizam as relações entre os dois países, caracterizadas pela mercadorização dos cidadãos mexicanos face ao poderio económico dos norte-americanos: “Lo que propuso don Leonardo era ya una realidad y viajaba en clase económica. Se llamaba Lisandro Chávez” (175). O jovem, apesar de distinto por nascimento e educação dos restantes trabalhadores que viajam no avião, como acentua o narrador²⁴³, interioriza a reificação que irmana os mexicanos nos EUA. Assim, no final do conto, em vez do nome que o individualizaria perante Audrey, Lisandro prefere atribuir-se a designação que o integra num coletivo nacional: “Ciegamente, sin reflexionar, estupidamente quizás, acomplexadamente, no lo sabe hasta el día de hoy, escribió solamente su nacionalidad, nacixem” (196).

Os Estados Unidos configuram-se para os habitantes do lado mexicano da fronteira como a Terra Prometida. À imagem dos primeiros conquistadores espanhóis que mitificaram o desconhecido, os mexicanos, ricos ou pobres, concebem a outra margem do rio como espaço propício à projeção de desejos: “The metaphor of the glass border serves as a mirror of the self and a mirage of otherness” (Castillo 2000: 169). Leonardo Barroso imita o modelo de desenvolvimento dos vizinhos ricos do Norte. Notem-se as semelhanças entre a descrição da *maquila* – “la fábrica montadora de televisores a color, un espejismo de vidrio y acero brillante, como una burbuja de aire cristalino” (Fuentes 2007: 126) – e a da empresa onde trabalha Audrey em Nova Iorque – “un edificio todo de cristal, sin un solo material que no fuese transparente: una inmensa caja de música hecha de espejos” (186).

O outro lado da fronteira constitui para o clã Barroso e os seus congéneres o grande mercado para onde é possível exportar e onde se adquire um conjunto de produtos e serviços inexistentes do lado mexicano, por isso metamorfoseados em símbolos de ascensão social. Assim o considera a esposa de Leonardo – “si la frontera estaba a un paso aquí nomás, a media hora se estaba en un Neiman-Marcus, un Saks, un Cartier, ¿de qué les presumían las capitalinas, las chilangas condenadas a vestirse en Perisur?” (20) –, como já o fizera a família de Lisandro – “Ir a Houston una vez al año, aunque fuera un par

²⁴³ “A la izquierda de Lisandro, otro trabajador dormía con el sombrero empujado hasta el caballete de la nariz. Sólo Lisandro viajaba sin sombrero” (175); “Algo le obligó a mirar y fue el paso de Lisandro Chávez, que no llevaba sombrero, que parecía de otra clase” (176).

de días, pasearse por los *shopping malls*, decir que se habían internado para su chequeo médico anual...” (177).

A fronteira constitui-se para ricos e pobres como “le territoire d’une possible dépravation choisie” (Szary 2015: 127). Marina e as suas colegas da *maquila* projetam uma sublimação do vazio quotidiano no espaço situado a norte do rio – “una malteada de chocolate con su cerecita de copete que sólo del lado gringo las sabían preparar” (Fuentes 2007: 138). Numa sociedade reificadora, onde os objetivos da maioria das personagens (ainda que de forma desigual) se resumem a produzir e a consumir, torna-se imperativa a evasão para “espacios narcotizantes” (Giordano 2015: 16). Tal necessidade concretiza-se, nas noites de sexta-feira, pela ida das operárias da *maquila* à discoteca Malibú. As jovens organizam, semanalmente, saídas noturnas até El Paso, refúgio de um quotidiano sofrido e automatizado – “Se pusieron las batas azules reglamentarias y tomaron sus lugares (...), dispuestas a hacer el trabajo en serie, la Candelaria el chasis, la Dinorah la soldadura, Marina estrenándose apenas para reparar soldaduras” (Fuentes 2007: 128). A discoteca Malibú constitui, para as personagens, um espaço catártico relativamente ao da fábrica. Aí o seu corpo dançante liberta-se da movimentação mecânica, tomando-se as jovens sujeitos de observação dos dançarinos que para elas se exibem – “todo era permitido en la pista del Malibú” (141).

5.1.3.2. Fronteiras sociais

Uma das linhas temáticas unificadoras da maioria dos contos consiste na difícil, quando não impossível, transposição das fronteiras internas à sociedade mexicana. O motivo da desigualdade social é apresentado pelo narrador no último texto como um elemento constitutivo da identidade nacional – “*las plagas de México, la corrupción y el abuso, la miseria de muchos, la opulencia de pocos*” (268) –, desde tempos antigos – “*el oro puro de las minas del Real de Dolores jamás regresaba a las manos de quienes primero lo tocaron*” (254).

Persiste, após a leitura da obra, um tom decetivo decorrente de um marasmo social que nem a Revolução conseguiu contrariar. Tal constatação expressa-se pelas vozes das operárias da *maquila* – “aquí nadie asciende para arriba, nomás nos movemos para los lados, como las cangrejitas” (124) –, de Leandro Reyes – “Unos cuantos chingones esclavizan a una bola de agachados. Así ha sido siempre” (206) – e de Margarita Barroso – “jodido país, chingado país, desesperado país como una rata sobre una noria, haciéndose la ilusión de que camina pero nunca cambia de lugar” (239). À exceção de Leonardo Barroso,

as fronteiras sociais cruzam-se apenas no sentido descendente, como o comprova a decadência das famílias de Michelina e de Lisandro Chávez.

A sociedade mexicana é descrita no romance como perfeitamente fraturada. Desde o primeiro conto, constrói-se uma linha de demarcação entre a aristocracia empobrecida da capital, representada pela família de Michelina, e uma burguesia de origem provincial que domina a política e os negócios no país, personificada por Leonardo Barroso. O desprezo da *capitalina* relativamente à avidez burguesa sugere a distância para ela existente entre os dois mundos:

Se soñó en un convento, paseándose entre patios y arcadas, capillas y corredores, mientras las demás monjas (...) le gritaban obscenidades porque se iba a casar, (...) la injuriaban por faltar a su voto, por salirse de su orden, de su clase (27).

À maneira de um pórtico, “La capitalina” apresenta ao leitor a abissal desigualdade social vigente no México, fundada também em premissas étnicas. A residência do clã Barroso, simulacro risível de um palácio europeu, é percorrida pelos serviçais indígenas, indivíduos socialmente inexistentes, “[r]elégués aux marges des Etats-Nations” (Szary 2015: 112), como se comprova na passagem seguinte: “Ambrosio está loco, ha obligado a la criada a usar perfume y rasurarse los sobacos, ¿tú crees?, la pobre gatita se va a sentir gente decente” (Fuentes 2007: 22). Os índios são considerados por Lucila Barroso e pelas suas amigas objetos desprovidos de voz e do domínio sobre o próprio corpo: “este jovencito indígena era esbelto y bello como un dios del desierto (...) y cuando se les subían los jaiboles, las señoras lo devestían colectivamente y lo hacían pasearse desnudo con una bandeja en la cabeza” (20).

A fronteira norte do México corresponde a uma linha de demarcação social, pois a possibilidade da sua transposição separa os miseráveis dos afortunados. Para Leonardo Barroso, por exemplo, a fronteira corresponde a uma “membrana” (26) transparente, tal a facilidade de circulação, seja dos produtos e trabalhadores que vende aos Estados Unidos e que sustentam a sua fortuna, seja dele próprio nos encontros amorosos com a afilhada: “En los hoteles de lujo del otro lado lo conocían, no le pedían identificación o maletas para alquilarle la suite más lujosa” (26). Para a maioria dos habitantes da região, representados de forma recoletiva no último conto, a fronteira constitui, no entanto, uma barreira aleatoriamente intransponível, “le lieu (...) de l’épreuve des individus” (Szary 2015: 127). De tal facto dá conta Benito Ayala: “Esto no depende de nosotros. Si les hacemos falta, nos dejan pasar, con ley o sin ella. Si no les hacemos falta, nos corren a patadas, con ley o sin ella” (Fuentes 2007: 229). Os trabalhadores indocumentados tornam-se mercadoria e a fronteira o espaço onde “les individus ne sont plus considérés comme des sujets souverains, cosignataires d’un contrat social, mais comme des objets

de contrôle dans un espace fragmenté” (Szary 2015: 110). É por essa razão que Juan Zamora vislumbra a linha fronteira

como una enorme herida sangrante, un cuerpo enfermo, incierto de salud, mudo ante sus propios males, al filo del grito, desconcertado por sus fidelidades, y golpeado, finalmente, por la insensibilidad, la demagogia y la corrupción políticas (Fuentes 2007: 251).

5.1.3.3. Fronteiras identitárias

A maioria dos protagonistas dos contos, exibindo “identidades nómadas” (Dhondt 2010: 166), é marcada pelo desenraizamento e por um desejo profundo de deslocação geográfico-social. Da generalidade das personagens se pode dizer o que o narrador afirma a propósito das colegas de Marina, provenientes de aldeias onde não há emprego: “todas estaban divididas por dentro” (Fuentes 2007: 129)²⁴⁴. Lisandro anseia, no avião que o leva a Nova Iorque, pelo regresso à juventude e, sobretudo, ao anterior prestígio social da família: “¿Qué hago yo aquí? Yo no debía estar haciendo esto. Éste no soy yo” (177). O sonho de Marina era o de ver o mar, tal como o indicia a escolha onomástica dos seus progenitores: “A Marina la nombraron así por las ganas de ver el mar” (121). O desejo que o seu nome encerra manifesta-se em gestos quotidianos: “Todos los días, sin falta, trataba de mirar hacia el horizonte grandísimo, el cielo y el sol le parecían sus protectores, eran la belleza del mundo” (122). Marina deseja atravessar definitivamente a ponte fronteira: “ella volteaba la cara sin saber si lo que veía la molestaba, la avergonzaba, la hacía compadecerse o sentir ganas de imitar a los que se iban del otro lado” (122)²⁴⁵. Também Michelina anseia por estar noutro lugar, não se reconhecendo no que a circunda em Campazas:

Ay, qué ganas de tomar el Gruman y salir volando a Vail ahoritita mismo, ¿para qué, para encontrarse con más mexicas insatisfechos, aterrados de que todo el dinero del mundo no sirva estrictamente para un carajo porque siempre hay algo más, y más, y más, inalcanzable (22).

²⁴⁴ As divisões internas encontram-se marcadas no rosto das personagens, como sucede a Michelina – “Todo lo dividía, cada vez, la barba partida, la honda comilla del mentón, la separación de la piel...” (14) – e na forma como linguisticamente constroem o mundo – “dijo que era una manda que sólo tenía chiste en la escarcha, no en el *summer*” (125); cf. Boldy 2011: 234.

²⁴⁵ A personagem atravessava a ponte todas as semanas para ir ao encontro de Rolando, o seu amante traidor, situação que fundamenta, porventura, a sua nomeação como Malintzin, designação em espanhol para Malinche.

A jovem herda da avó o desejo constante de estar noutra espaço-tempo: “pocas cosas exaltaban la imaginación de Michelina más que la vocación del encierro voluntario y, una vez dentro, amparada, la liberación de los poderes de la imaginación” (15).

Na composição em sinfonia que Fuentes propõe sobre a região fronteiriça e os seus habitantes, a relação identitária das personagens com o espaço de origem diverge. Ao contrário de Lisandro Chávez, relativamente ao México, e de Rosa Lupe, “vestida de carmelita” (130) para celebrar as festas da aldeia, tanto Margarita Barroso como Marina pretendem anular a pertença à terra familiar: a primeira “no quería ser vista como mexicana ni como chicana, ella era gringa” (237), enquanto a segunda “no sacrificaba sus zapatos elegantes por nada, nadie la iba a ver nunca en chancas como india apache” (122).

5.1.4. Personagens em diálogo

No âmbito do mecanismo de equivalência temática, evidencia-se, em *La frontera de cristal*, a construção de relações de antonímia entre protagonistas do mesmo ou de contos diferentes²⁴⁶. Tal antagonismo, fundado em questões de classe, relacionadas ou não com uma nacionalidade específica, é personificado pelos pares Leonardo Barroso e Michelina (“La capitalina”), Juan Zamora e Lord Jim (“La pena”), miss Dunbar e Josefina Ayala (“Las amigas”), Lisandro Chávez e Audrey (“La frontera de cristal”), Dan Polonsky e Mario Islas (“Río Grande, río Bravo”), Leonardo e Emiliano Barroso. O contraste absoluto entre os dois irmãos assume uma relevância estruturante, porquanto se centra na família nuclear da diegese e os seus protagonistas ilustram duas perspetivas sobre a vida em sociedade com tradição na História do México.

Em termos ideológicos, Emiliano Barroso constitui um modelo de cidadania em contraponto absoluto ao representado por Leonardo, herdeiro da ganância dos conquistadores europeus e ávido seguidor dos empresários norte-americanos. Ao contrário do irmão, o valor de Emiliano, sentado numa cadeira de rodas, calçado com umas velhas botas de mineiro, não advém da capacidade de gerar lucro – “Soy paralítico. Soy mudo” (95) –, mas de um passado de lutas políticas – “Por eso luché toda mi vida. Contra mi hermano. Para mis hermanos” (112). Como o de Marianito, o seu é o mundo da sombra, sendo desse ponto obscuro que o seu discurso emerge: “Estoy sentado. Al aire libre. No puedo moverme. (...) Puedo ver. Veo la noche. Miro la oscuridad” (95). Emiliano Barroso, “comunista” e “agitador” (107) nas palavras dos filhos, encontra-se física e existencialmente sozinho, abandonado na fronteira pelos

²⁴⁶ “The encounters and clashes between cultures very self-consciously take on a didactic or semi-allegorical role. They are usually championed by a pair of emblematic antagonists” (Boldy 2011: 235).

descendentes que o consideram um perdedor. A personagem descobre-se numa situação-limite, não só porque está consciente do limbo em que permanece – “La zona intermedia, indecisa, entre mi vida y mi muerte” (113) –, mas sobretudo porque desconhece a sua própria identidade – “no recuerdo quién soy” (95).

O protagonista de “La raya del olvido” tem consciência do falhanço dos ideais políticos aos quais dedicou a vida. Na verdade, os mexicanos pobres irão sempre ansiar por atravessar a fronteira norte a troco de um salário miserável e de um desprezo imenso – “Todos cruzan la raya dónde yo estoy detenido. Corren, temerosos unos, alegres otros. Pero no comienzan ni terminan nunca. Sus cuerpos siguen o preceden. Sus palabras también” (116). À semelhança de Andrés Aparicio em *Agua quemada*, a personagem “symbolizes the idealist in Fuentes’ world who is constantly defeated” (Gyurko 2007: 358). Após a leitura do conto, o leitor facilmente se sente próximo desta figura envelhecida e doente, que, ao longo do monólogo, vai readquirindo capacidade rememorativa. Tal facto contrasta com o esquecimento inscrito no título do conto, motivo que evoca o anonimato dos que atravessam quotidianamente a região fronteiriça, dos quais Emiliano Barroso se diferencia pela consciência política. Aqueles que, à sua imagem, se preocupam em ver e nomear os mais pobres detêm no romance particular relevância diegética, como veremos.

A forma de olhar os outros distingue, de modo evidente, os dois irmãos. Leonardo Barroso é dono de um olhar perscrutador, que cria e classifica, como se revela em “La frontera de cristal” – “Ahora empezó a distinguirlos, a individualizarlos, a devolverles su personalidad” (Fuentes 2007: 181); “Los miró como cosa propia, su orgullo, sus hijos, su idea” (182). Tanto no mundo doméstico como no laboral, a personagem representa o poder que disciplina pelo olhar, sem que o movimento se exerça em sentido contrário. As relações de domínio e sujeição instituídas pelo olhar de Leonardo apresentam-se exemplarmente em “Malintzin de las maquilas”. Num momento de despreocupação, as quatro trabalhadoras são observadas de forma tão sobranceira quanto discreta pelo empresário, reunido, nesse momento, com investidores norte-americanos. A transparência das superfícies vítreas da fábrica serve, deste modo, o exercício de uma apertada vigilância:

sin imaginarse que desde el alto mirador de la gerencia, cuyos vidrios opacos permitían mirar hacia afuera sin ser vistos hacia adentro, el dueño mexicano de la empresa, don Leonardo Barroso, observaba al grupo de trabajadoras (133).

5.1.5. Os contos fundadores

5.1.5.1. “La raya del olvido”

O conto “La raya del olvido” detém significado particular no universo romanesco, nele confluindo importantes linhas de sentido²⁴⁷, das quais se salienta, em primeiro lugar, a consciência da artificialidade das fronteiras geográficas: “La raya me dice que la tierra está dividida. La raya es otra cosa distinta de la tierra. La tierra dejó de serlo. Se volvió mundo” (98)²⁴⁸. Perspetiva idêntica é defendida por Carlos Fuentes: “On ne gagne rien à établir des normes de pureté, nationale ou générique. Les cultures isolées n'échappent pas à la contamination; elles ne font que se condamner à mort. Culture ouverte, mutante, contaminée, signifie culture vivante” (2005: 148).

Da leitura do monólogo ressalta, em segundo lugar, a ideia da indispensabilidade dos outros para a construção identitária do próprio. No início, Emiliano Barroso ignora o lugar onde se encontra, desconhecendo-se: “Quiero saber dónde estoy. Quiero saber quién soy” (Fuentes 2007: 99). Com o amanhecer, os que atravessam a região fronteira vão surgindo a seus olhos como o elemento fundamental que o reflete especularmente: “Ellos deben mirarme ahora para crearme con sus miradas” (115). O irmão de Leonardo revela, assim, consciência da importância dos outros, sobretudo daqueles cujos nomes a História não cuidou de guardar: “¿Cómo me llamo yo? ¿Cómo se llama mi hermano? No puedo contestar mientras no sepa cómo se llaman todos y cada uno de mis hermanos anónimos” (111). No final do monólogo, o protagonista, fazendo uso da memória²⁴⁹ e do olhar atento aos outros²⁵⁰, reconhecer-se-á: “Un viejo llamado Emiliano Barroso. (...) Soy yo” (119).

Mais do que instrumento de separação, a fronteira emerge, de acordo com o ponto de vista do irmão de Leonardo Barroso, por um lado, como lugar indispensável para a construção identitária, por outro, como limite a ser transposto. Mais uma vez a personagem parece partilhar a perspetiva do autor:

La frontière montrera dans quelle mesure le Mexique et les États-Unis sont ou peuvent être interdépendants. Mais seules les nations indépendantes peuvent être interdépendantes. On ne peut être associés que si l'on jouit auparavant d'un certain degré d'indépendance (Fuentes 2005: 170).

²⁴⁷ Note-se que a imagem escolhida para capa da primeira edição do romance é uma cadeira de rodas abandonada.

²⁴⁸ Também em “La frontera de cristal” o encontro com a alteridade permite o reconhecimento de que as semelhanças entre indivíduos são maiores do que as fronteiras nacionais deixariam prever. Tal é constatado por Lisandro que percebe, ao ver Audrey do outro lado do vidro, que a solidão e a melancolia são transfronteiriças: “No esperaba encontrar melancolia en los ojos de una gringa” (193).

²⁴⁹ “(...) tengo esperanza en la memoria. Más que en la imaginación” (95).

²⁵⁰ “Yo ya no puedo hacer nada. Ni hablar. Ni moverme. Apenas puedo ver” (114).

No final do conto, Emiliano Barroso, recordando as palabras do pai – “La perfección no es la soledad. La imperfección es la comunidad, pero también es la perfección posible” (109) –, anuncia José Francisco e a sua defesa dos trânsitos fronteiriços: “Corren los pies cruzando la raya. No hay motivo para temer su rumor. ¿Qué llevan, qué traen? No sé. Lo importante es que lleven y traigan. Que mezclen. Que cambien. Que no se detenga el movimiento del mundo” (117).

5.1.5.2. “Río Grande, río Bravo”

Consideramos o último conto, o mais extenso do volume, determinante para a leitura de *La frontera de cristal* como um romance compósito. As duas unidades textuais que o constituem, grafadas de forma distinta e dispostas em alternância até os segmentos em redondo serem assimilados pelo texto em itálico, configuram “l’inscription de l’actualité dans le temps historique ou mytique” (Olivier 2000: 77). Para uma leitura profícua desta narrativa breve, deve ter-se em consideração o princípio da “obsesión incluyente”²⁵¹ caro ao autor, assim como a sua conceção circular do tempo-espazo²⁵² e respectivas motivações:

L’écriture n’offre pas une perception instantanée (...) comme la peinture (...). On s’efforce toujours de surmonter l’ordre successif pour atteindre à un temps simultané. Pourquoi? J’ai l’impression qu’il y a dans cette affaire une critique culturelle sous-jacente. À savoir le rejet du temps linéaire propre à l’Occident” (Fuentes 2005: 196).

A técnica compositiva deste conto não é exatamente inovadora na práxis de Fuentes. Na verdade, o escritor introduzira em alguns dos seus romances, nomeadamente no primeiro, *La región más transparente*, “un nuevo y radical concepto de la historia”, “a partir de opciones con elecciones que instauran modos de existencia simultáneos” (Randolph D. Pope in González Echevarría & Pupo-Walker 2006: 251). Tal técnica, característica do romance fragmentário, foi certamente o autor encontrá-la em autores norte-americanos de inícios do século XX que tanto admirava²⁵³.

²⁵¹ “Este deseo reiterativo de juntar lo separado, reunir lo disperso, hacer de un cuerpo desmembrado otro relativamente íntegro; este deseo de historia, y de la articulación de diversidades dentro de ella, no puede ser ignorado como impulso generador de su producción artística e intelectual” (López González 2011: 24).

²⁵² “Tiempo cíclico y espacio superpuestos; estas son las dos claves que abren y cierran la obra de Fuentes” (Lámbarry & Eissa Osorio 2018: 192).

²⁵³ Fuentes “aprendió de ellos [Faulkner, Dos Passos] la posibilidad de escribir novelas sin argumento central, remplazándolo por una serie de núcleos temáticos que se superponen o alternan” (Oviedo 2012: 305).

“Río Grande, río Bravo” constitui um conto-súmula e dificilmente se poderia situar noutra parte do volume, sendo de todos os contos o menos autónomo. Ao contrário do que acontece nas restantes narrativas breves, nesta surgem referências explícitas à matéria narrada noutros textos, como, por exemplo, a morte do filho de Dinorah. Neste conto concretiza-se uma amplificação das linhas de sentido dominantes na obra, através do alargamento do número de personagens e do âmbito cronológico da matéria narrada, promovendo-se a integração dos instantes de vida anteriormente relatados num conjunto mais complexo, nos planos diacrónico e sincrónico, que apenas o romance consegue abarcar (cf. Benedetti 1968: 7). Em termos compositivos, deve notar-se a construção em *mise en abyme* do último conto relativamente ao romance: tal como este é constituído por “*nueve cuentos*”, a narrativa (relativamente) breve integra, alternadamente, nove segmentos grafados a itálico e outros tantos a redondo²⁵⁴. Estes últimos correspondem a micronarrativas centradas em dez personagens diferentes, presentes na mesma sexta-feira à noite junto da ponte internacional que liga Ciudad Juárez a El Paso.

5.1.5.2.1. Construção de um fresco fronteiriço

As nove micronarrativas grafadas a redondo complementam matéria de contos anteriores, sobretudo de “La raya del olvido”. Ao centrar a sua atenção em alguns dos indivíduos que cruzam, habitualmente e por motivos diversos, a ponte internacional, o narrador atribui um nome aos anónimos vislumbrados por Emiliano Barroso no seu amanhecer solitário: “Rumor de pies. Unos descalzos. Fuertes otros, taconeados, con botas. Otros más arrastran las uñas. Otros son silenciados por las suelas de goma” (Fuentes 2007: 114). Em “Benito Ayala” narra-se, de forma analéptica, a partida sucessiva dos antepassados de Josefina Ayala, uma das protagonistas de “Las amigas”, para os EUA em busca de trabalho. Em “Margarita Barroso” é-nos apresentada uma das netas de Emiliano Barroso, responsável, porventura, pelo seu abandono na linha fronteiriça. Em ambos os textos se confirma a perspetiva do patriarca acerca da perene dependência dos mexicanos face aos vizinhos do Norte:

El pueblo (...) vivía de enviar trabajadores a los Estados Unidos y de las remesas que los trabajadores hacían al pueblo (225);

²⁵⁴ Não considerámos dois trechos em itálico por constituírem interseções com matéria inicialmente grafada a redondo: o segmento relacionado com José Francisco e o trecho final.

sus padres que por ahí andaban, el padre dependiente de Woolworth, la madre en otra maquila, el hermano preparando burritos en un Taco Bell (238).

A explicitação da matéria narrativa pode consubstanciar-se na evocação de percursos ulteriores das personagens. No segmento referente a Juan Zamora, o leitor fica a conhecer o sentimento final de pertença do jovem médico relativamente à região fronteiriça – “Ahora sentía que su lugar estaba aquí” (253) –, o que contrasta com a forma envergonhada como a personagem se referira às suas origens mexicanas enquanto estudante nos EUA. Noutras micronarrativas são apresentadas cinco novas personagens cujo quotidiano se entrelaça com a travessia da fronteira, seja na organização clandestina de tal passagem (“Gonzalo Romero”), no despojo justiceiro (“Serafín Romero”) ou na vigilância de todos estes movimentos (“Dan Polonsky” e “Mario y Eloíno”).

A leitura destas micronarrativas pode realizar-se seguindo a disposição alternada dos textos ou de forma contínua²⁵⁵. Embora as unidades a redondo não se encontrem dispostas por ordenação cronológica, o efeito de continuidade semântica intensifica-se com o avançar da leitura: assim, a quinta micronarrativa inicia-se pela referência a uma personagem já apresentada, Dan Polonsky, mencionando-se, na última, acontecimentos evocados em “Serafín Romero”: “¿De qué hablaba Leonardo Barroso un minuto antes? Casi le escupía al celular, reclamando los gastos que le estaban ocasionando las bandas de asaltantes de trenes” (268). A ordenação das micronarrativas não parece aleatória, mas organizada em sequencialização retórica, uma vez que se assiste nas duas últimas, com a matança dos migrantes e o homicídio de Leonardo Barroso, ao culminar da tensão anunciada na primeira: “Todos levantan los brazos, los abren en cruz, cierran los puños” (224).

A tendência recoletiva que caracteriza o conto relativamente ao conjunto romanesco é replicada no plano interno. Com efeito, culmina no final de “Río Grande, río Bravo” a união dos dois textos graficamente diferenciados, o que se traduz pela convocação dos protagonistas das micronarrativas e de personagens dos restantes contos no último segmento em itálico, situado já no presente enunciativo: “*ahora cruza el puente sobre el río grande, río bravo, Malintzin de las Maquilas, y lleva del brazo, protegiéndola, a una anciana muy pequeña*” (271).

²⁵⁵ O mesmo sucederá relativamente ao texto em itálico, desprovido de pontuação a finalizar cada trecho.

5.1.5.2.2. História e ficção

À amplitude espacial que caracteriza este romance compósito alia-se a profundidade temporal proporcionada pelo texto grafado a itálico. O “*totalizing monologue*” (Gyurko 2007: 361) que tal texto constitui projeta uma dinâmica a um tempo historicizante e cíclica sobre a matéria narrada nos restantes contos.

O texto em itálico, apesar de formalmente próximo de um canto poético (pelos ecos, pelo ritmo, pela ausência de ponto final e de algumas maiúsculas) organiza-se como um relato cronístico, pois os seus segmentos, dispostos cronologicamente mas sem se relacionarem por uma lógica causal, correspondem a momentos-chave do povoamento da região fronteiriça ao longo da História²⁵⁶. O texto inicia-se em tom genesiaco, descrevendo o narrador, sob forma animista, o trajeto cíclico do rio-fronteira: “*hijo de la altura, descendiente de la nieve (...), inicia su abrupta juventud desafiando cañones (...) gasta la madurez en dejar limosnas de agua aquí y allá (...) y su muerte se la regala, exhausto, al mar (...) el río de varios pisos viaja de regreso a sus orígenes desde las llanuras costaneras*” (Fuentes 2007: 223).

O diálogo com a tradição cronística da conquista e colonização da região fronteiriça assume um tom por vezes paródico. Os conquistadores, movidos pela ganância sanguinária, são representados como anti-heróis, sendo destacados os seus fracassos – “*no hallaron nada sino la muerte que les había precedido*” (236) – e crueldade – “*llegó el terror llegó la muerte*” (235). Cabeza de Vaca, por exemplo, é identificado como “*él naufrago, el vencido, el muerto de hambre y sed*” (240); Juan de Oñate é “*gordo, calvo, mostachudo, una tortuga con caparazón de fierro*” (245), enquanto “*el general Taylor (...) es pequeño, grueso, redondo como una bala de cañón*” (262)²⁵⁷.

Nas passagens iniciais do texto em itálico dedicadas aos povos indígenas, o tom é, no entanto, substancialmente diverso, aproximando-se do de um canto elegíaco a evocar a voz de Pablo Neruda em *Canto general*²⁵⁸. À semelhança do que sucede no plano da macronarrativa a respeito da percepção inicial de Michelina, os primeiros segmentos em itálico funcionam como infirmação da verdade construída pelos conquistadores espanhóis: “*aquí no había nada antes de que llegara Oñate, aquí no había historia, no había cultura: él las fundó*” (246). O narrador começa por justificar a inexistência de distinções individuais relativamente às populações ameríndias, ao contrário do que sucederá com os restantes

²⁵⁶ Para além da referência ao povoamento ameríndio do território, existem segmentos dedicados a Francisco Vázquez de Coronado, Cabeza de Vaca, Juan de Oñate e Bernardo de Gálvez. Dois segmentos são consagrados à guerra pela reconquista do Texas e um outro tem por objeto Benito Juárez e os tempos da Revolução.

²⁵⁷ Recorde-se que tom semelhante é adotado pelo narrador em relação a várias personagens, como a esposa de Leonardo Barroso: “*Doña Lucila pasó un mes entero en Houston ajuareándose como si la novia fuese ella y hoy parecía una confección de pastelería*” (30).

²⁵⁸ “*Como la copa de la arcilla era / la raza mineral, el hombre / hecho de piedras y de atmósfera / limpio como los cántaros, sonoro.*” – “*Los hombres*” (Neruda 2010).

povoadores, inscritos na História: “no diré sus nombres, sólo los conocen quienes saben escuchar el silencio, no contaré sus hazañas, sólo las repiten las estrellas de polvo de los senderos” (230). Apesar de não os individualizar, o enunciador demonstra empatia por tais povos, graças à relação simbólica e não depredatória por eles construída com o espaço envolvente e aos laços comunitários que os unem: “y cada vez que una planta crece y da sus frutos, el indio se transforma, el indio se vuelve estrella, olvido, ave, mezquite, olla”; “decidieron (...) tejer una gran manta de lealtades, deberes, valores, para protegerse” (231).

As primeiras populações fixaram-se na região, porque consideraram que junto daquele rio se encontrava “el centro del mundo” (231), dele brotando o que precisavam para sobreviver: “el maíz, el frijol, la calabaza y el algodón” (231). Ao contrário da maioria das personagens do romance, os índios consideram o espaço que escolheram para habitar um lugar (cf. Augé 1992). Na perspectiva do enunciador, tais povoadores constituem modelos de sabedoria²⁵⁹, tendo sido os primeiros a perceber a inevitável interdependência com os povos vizinhos: “dos semanas les bastaron para liberar sus tierras, (...) expulsar a los españoles y darse cuenta de que ya no podían vivir sin ellos, sus cultivos, sus escopetas, sus caballos” (250).

Tal como sucede com alguns textos a redondo, certos segmentos grafados a itálico possibilitam uma reperspetivação da matéria narrada em contos anteriores. Neste sentido, a valorização social da aristocracia por Emiliano Barroso e o desprezo de Michelina por uma burguesia endinheirada tornam-se mais risíveis quando lemos: “la paz a secas requiere habitantes, hay sólo tres mil en el río grande, río bravo, se invita a familias de Tenerife, se les dan tierras, paso libre, títulos de hidalgo” (251). O cruzamento do texto em itálico e de “La capitalina” reforçam no leitor tanto o distanciamento crítico face à burguesia feminina de Campazas que despreza os índios, como a empatia para com Marianito, que junto dos mesmos procura refúgio.

A leitura do texto em itálico permite conferir amplitude temporal a algumas características humanas, como seja a dissimulação envergonhada do fracasso. Recorde-se o comportamento de Encarnación perante Leandro, em “La apuesta”: “Ella había temido que él se desilusionara viéndola aquí, en su salsa, como ahora, con la frazada echada a los hombros y las medias de lana y los zapatos con zancos” (218). Tal necessidade de dissimulação evoca a atitude dos primeiros conquistadores espanhóis perante o desengano: “Cabeza de Vaca, los dos españoles y el negro no cuentan lo que vivieron, sino lo que soñaron, han sido salvados para contar un espejismo” (242).

No texto em itálico, enquadram-se, historicamente, alguns tópicos trabalhados nos contos: a arbitrariedade das fronteiras geográficas, a necessária interdependência de povos vizinhos, a subjugação

²⁵⁹ “(...) sueña el indio y su sueño se convierte en profecía, todos los sueños de los indios se vuelven realidad, encarnan, les dan la razón” (231).

económica do México face aos EUA e, sobretudo, a iniquidade da condição servil dos índios. Ao enfatizar a presença tradicionalmente silenciosa dos povos de origem pré-hispânica no espaço que constituirá a região fronteiriça, o narrador de *La frontera de cristal* atualiza a missão do romance de conferir “realidade verbal à parte não escrita do mundo” (Fuentes 2002: 211).

A inclusão final das dez personagens no texto em itálico corresponde à integração na História dos que quotidianamente cruzam a fronteira. Por meio deste procedimento narrativo parece cumprir-se aquilo que, segundo Fuentes, constitui um segundo atributo do romance: “uma reintrodução do ser humano na história” (215). Podemos considerar, indo um pouco mais longe, que o autor aponta no final do conto (e sintomaticamente do romance) para a inevitável circularidade da História. Notem-se, a este respeito, as semelhanças existentes entre alguns protagonistas históricos e figuras ficcionais como Leonardo Barroso: “Oñate no viene a *encontrar el oro, sino a inventarlo, a crear la riqueza (...) se trata de fundar (...) un nuevo mundo, de crear (...) un orden nuevo, donde Juan de Oñate reine a su gusto, caprichosamente, sin deberle nada a nadie*” (246)²⁶⁰.

5.1.5.2.3. José Francisco e o valor da literatura

Ao nível das micronarrativas, salienta-se, pela sua excecionalidade, a personagem José Francisco, um escritor *chicano* que se dedica a atravessar a ponte internacional de mota, distribuindo textos aos quatro ventos, numa tentativa de anular fronteiras²⁶¹. Filho de um casal de emigrantes mexicanos habitantes do Texas, José Francisco assume, desde jovem, a sua identidade compósita: “No tengo que asimilarme a nada. Tengo mi propia historia”; “Yo no soy mexicano. Yo no soy gringo. Yo soy chicano” (259). A consciência do hibridismo identitário emergiu aos dezanove anos quando começou a escrever textos “subversivo[s]” (260), usando a palavra para desconstruir preconceitos. Conhecedor da complexidade inerente a qualquer representação identitária – “cada uno de nosotros camina acompañado del segundo yo que ignora” (257) – e da importância do discurso literário nessa contínua (re)configuração, o jovem escreve e divulga as produções próprias e de outros “para que hubiera ‘un nosotros’ de los dos lados de la frontera...” (260). Ao volante da sua mota, José Francisco vai dispersando ao vento textos de autores das duas margens do rio até estilhaçar “para siempre el cristal de la frontera” (261), momento culminante em que os manifestantes mexicanos, à espera de atravessar a ponte, contactam com os papéis ondulando no ar. A rutura simbólica da linha fronteiriça, pilar temático

²⁶⁰ “(...) all of the characters in this tightly constructed narrative, has a dual identity, in his [Oñate] case both colonial and contemporary” (Gyrko 2007: 366; cf. Dhondt 2015: 231).

²⁶¹ Para Boldy trata-se de uma representação do escritor Aguilar Melantzón (cf. 2011: 243). Gyrko considera-o “the interior double of Fuentes himself” (2007: 374).

do romance, representada pelo gesto audaz de José Francisco constitui o desenlace da macronarrativa, em associação com o desaparecimento de Leonardo Barroso.

No final do romance, graças ao uso emancipatório da palavra literária²⁶², a fronteira constitui-se como “locus for hope”, sendo entendida como “a place of human possibility where differences embrace and cohabit” (Castillo 2000: 162, 170). A ponte onde morre Leonardo Barroso é a mesma que é atravessada pelo escritor *chicano* nas suas deambulações e por Juan Zamora no seu percurso salvífico. Estas duas personagens, recuperando a mensagem de Emiliano Barroso, realizam no final do romance o que os demais não conseguem: a superação das fronteiras interpessoais – “one of the most difficult of all the boundaries for Fuentes’s many times fated characters to cross is that of the Self; interpersonal relationships are seldom, if ever, successful” (Gyrko 2007: 353)²⁶³.

Retomando a perspetiva cíclica da História adotada por Fuentes, José Francisco evoca, pelos seus gestos, os primeiros habitantes do território: “*tira los papeles como si fueran plumas, adornos, tatuajes (...), insignias del clan, collares de piedra, hueso y concha, (...) plumas que hablan*” (Fuentes 2007: 273). O escritor *chicano*, para quem “la incomunicación es cabrona” (260), constitui um dos heróis do romance, fazendo lembrar Manuela em *Agua quemada*. A sua voz acompanha a de Emiliano Barroso quando este recorda o pai – “Nombra y habla, hijo, tú también debes hablar y nombrar. (...) No te encierres en ti” (108) –, distinguindo-se, justamente, dos descendentes daquela personagem – “Si creces en la frontera tienes que escoger: de este lado o del otro” (107).

Atribuímos o protagonismo, neste romance compósito, não tanto à personagem a cuja evolução assistimos de forma relativamente assídua, mas às duas figuras que mais se aproximam, no plano axiológico, de uma voz autoral: Emiliano Barroso e José Francisco. Tal afinidade clarifica-se quando o narrador, no final do último conto, invoca a necessidade categórica de se redigir as várias narrativas da região, unindo a sua voz à das duas personagens: “*queremos entrar a contar la historia de la frontera de cristal antes que sea demasiado tarde, hablen todos*” (272). É da consciência da amplitude espaço-temporal de tal projeto que surge o romance compósito como uma moldura expressiva adequada.

²⁶² “La literatura es la utopía que quisiera reducir [las] separaciones’, síntesis congruente de la poética de Carlos Fuentes” (Santos González 2011).

²⁶³ A propósito de Cabeza de Vaca refere o narrador: “*es igual a ellos [los indios] pero no comprende la ocasión que tiene de ser el único español que podía entender a los indios y traducir sus almas al castellano*” (241).

5.2. Ciudad Juárez-El Paso como cidade compósita

5.2.1. O predomínio de não-lugares

Em *La frontera de cristal*, Carlos Fuentes ressitua a fronteira, lugar tradicionalmente periférico²⁶⁴, na centralidade do discurso narrativo, o que corresponde a um deslocamento do seu foco de interesse ficcional, pois até aí as suas obras tinham-se situado, maioritariamente, em cidades²⁶⁵. No romance, o autor retrata a crescente preponderância económica de uma área geográfica sem tradição histórica de cidades ilustres, conferindo-lhe uma centralidade simbólica associada à memória dos povos indígenas. A forma como estes ocuparam o espaço que circunda as duas margens do rio constitui um exemplo para a reflexão contemporânea sobre as relações transfronteiriças: “Los indios de América son el fiel de la balanza de nuestra posibilidad comunitaria” (Fuentes 2011: 13).

A maioria dos espaços representados nos contos identifica-se com não-lugares (cf. Augé 1992): a fábrica onde trabalha Marina, o motel onde esta se encontra com Rolando, as barracas que albergam temporariamente as operárias, a ponte internacional, a empresa onde se encontram Lisandro e Audrey, o avião em que aquele viaja... Um sentido profundo de desenraizamento relativamente ao espaço, anunciado aquando da chegada de Michelina a Campazas, no primeiro conto, aproxima as personagens do romance. Tal estranhamento é vivenciado, exemplarmente, por Lisandro Chávez a bordo do avião que o leva a Nova Iorque. Se, por um lado, o jovem se diferencia do grupo de trabalhadores, uma vez que “no llevaba sombrero, (...) parecía de otra clase, (...) tenía un perfil diferente” (Fuentes 2007: 176), por outro, não ousa dirigir a palavra a Michelina Laborde, amiga dos tempos prósperos: “No se atrevió a saludarla. ¿Cómo lo iba a recordar? ¿Qué le iba a decir?” (176).

Também em “Malintzin de las maquilas”, se pressente um profundo sentido de desenraizamento vivido pelas personagens femininas. Tal verifica-se porque os laços familiares e comunitários de origem se desfizeram – “Todas venían de otro lado” (129)²⁶⁶ –, sendo os postos de trabalho provisórios e intermutáveis: “– Todos rotamos – dijo alegremente Barroso (...) ¿Usted me habla de rotación? Es la ley del trabajo” (134). As operárias, para quem o trabalho não é um direito, mas uma dádiva que devem agradecer – “nos están haciendo el gran favor, eso es todo, nos están dando trabajo, muchas gracias” (127) –, confundem-se com os artefactos que produzem pelo lugar transitório e parcelar que o seu corpo ocupa na dinâmica empresarial. A respeito de Marina, de Dinorah (que perde o filho por não ter a quem o deixar enquanto trabalha) e das restantes operárias da *maquila* se pode considerar que “a maior parte

²⁶⁴ “(...) les frontières traversent physiquement des espaces périphériques, c’est-à-dire éloignés des régions les plus peuplées et des centres de décision” (Szary 2015: 39).

²⁶⁵ Também centrado na região fronteiriça, publicou o autor, em 1985, o romance *El gringo viejo*.

²⁶⁶ O pai de Candelaria, uma das operárias da *maquila*, “se preguntó (...) si habían hecho bien en venirse a trabajar a Juárez, donde una mujer tenía que dejar solo a un niño, amarrado como un animal a la pata de una mesa (...). [E]so en el campo no pasaría, las familias allí siempre tenían quien cuidara a los niños” (146).

parece nada ganhar, nem do desmoronamento das suas culturas, territórios e modos de vida tradicionais, nem de uma modernidade violenta que só [a]s toca como possíveis consumidor[a]s e, sobretudo, como trabalhador[a]s quase neo-escrav[a]s” (Domingues 2015: 27).

5.2.2. Da cidade fractal à cidade-região

À semelhança de *Agua quemada*, o processo compositivo da justaposição narrativa potencia, neste romance, a representação da vastidão territorial, do descentramento e das fraturas sociais que caracterizam a região fronteiriça. Para Janoscka, a natureza insular das cidades latino-americanas contemporâneas, que o autor denomina como “ciudad[es] de islas” (2002: 24), comporta quatro dimensões, estando, a nosso ver, todas elas presentes neste romance. Surgem, de facto, nos contos diretamente relacionados com a região fronteiriça, referências tanto às “islas de consumo”, os centros comerciais do lado norte da fronteira frequentados por Lucila Barroso e pelas suas amigas, como às “islas de precariedad”, representadas pelas habitações das operárias da *maquila*. Leonardo Barroso reside numa “isla[...] de riqueza”, que se assemelha, pela exuberância arquitetónica contrastante com o cenário em redor²⁶⁷, às “islas de producción” de que o mesmo é proprietário, como constata as operárias: “la aparición bellísima que no dejaba de asombrarlas todos los días (...), la fábrica montadora de televisores a color, un espejismo de vidrio y acero brillante, como una burbuja de aire cristalino” (Fuentes 2007: 126).

As fraturas sociais que separam os habitantes da região exemplificam-se pelo complexo residencial de Leonardo Barroso. A mansão, ironicamente designada pelo narrador como “Tudor-Normanda” (23), assemelha-se a uma fortaleza – “rejas detrás de las rejas, dentro de las rejas, hacia las rejas, un laberinto enrejado” (16) –, impermeável ao exterior – “sin ningún contacto con Campazas, con el país, ignorando cuanto ocurre del otro lado de sus altos muros, consumiendo pura cosa importada, mirando pura televisión por cable” (28). Construído com materiais não autóctones, o complexo habitacional dos Barroso assemelha-se à “Disneylandia” (15) para a maioria da população que o avista ao longe.

Perspetivamos o espaço-protagonista de *La frontera de cristal*, socorrendo-nos da terminologia dos estudos urbanos, como uma cidade-região. A emergência da aglomeração Ciudad Juárez-El Paso, sem centro histórico definido e de limites geográficos imprecisos, foi determinada pelo sucesso comercial das empresas fronteiriças, na sequência, nomeadamente, da aplicação do Tratado Norte-Americano de Livre Comércio. Foi em torno das *maquilas* que os territórios dos dois lados da fronteira se organizaram de forma complementar, desenvolvendo-se vias de comunicação, constelações de serviços e locais-dormitório:

²⁶⁷ “Marina sólo vio concreto, muros y más muros de concreto, una larguísima avenida encajonada entre el concreto” (123)

“Postes y cables. Alambradas. Pavimentos. Muladares. Techos de lámina. Casas de cartón prendidas en los cerros. Antenas de televisión arañando las barrancas. Basureros. Infinitos basureros. Latifundios de la basura. Perros” (115)²⁶⁸. As diferenças sociais entre os dois lados da fronteira são amplamente salientadas ao longo do romance, o que se coaduna com o modelo de desenvolvimento urbano associado à cidade-região:

Desde 2000 está ficando cada vez mais claro que as maiores cidades-região do mundo não são apenas a força motriz primária que impulsiona a economia global, mas são também altamente voláteis e geradoras de problemas fundamentais de desigualdade e injustiça (Soja 2013: 157).

Numa aglomeração como a que junta (apesar das notórias discrepâncias) Ciudad Juárez a El Paso, são as empresas que determinam o sentido e a organização do crescimento urbano, constituindo aquelas os novos pilares de uma cartografia regional: “Ciudad Juárez era simplemente el lugar de donde llamaba el trabajo” (Fuentes 2007: 126). À imagem dos contos subtilmente interligados e confluindo num todo romanesco, as duas cidades fronteiriças perspetivam-se de forma complementar no interior da cidade-região: enquanto Ciudad Juárez é ocupada pelas *maquilas* que servem o Norte, El Paso é-o pelos espaços de lazer e de consumo que presenteiam uma minoria do Sul.

A cidade-região representada em *La frontera de cristal*, com os seus diversos centros económicos, devora as zonas rurais circundantes. Do lado mexicano da fronteira, onde a ausência de serviços públicos facilmente se constata, a *maquila* é vista pelos habitantes como um ogre:

mirando el paisaje nocturno, las luces brillantes del lado americano, la ausencia de alumbrado público del lado mexicano: bosques, textiles, minería, dijo, frutas, todo se acabó a favor de la maquila, todas las riquezas de Chihuahua, olvidadas (145).

Em simultâneo com o crescimento exponencial dos aglomerados habitacionais que servem as indústrias exportadoras para os EUA, os antigos centros históricos despovoaram-se, como constata Michelina à chegada a Campazas: “Su plaza central polvorienta y una iglesia humilde pero orgullosa” (14).

A aglomeração Ciudad Juárez-El Paso corresponde a uma cidade-região não só no domínio económico-social mas também no plano histórico-cultural, como se percebe das perspetivas de José Francisco e do narrador reveladas no último conto. Se no presente enunciativo são os laços de interdependência comercial que ligam, de forma desigual, os dois lados da fronteira, no futuro, graças

²⁶⁸ “(...) las barrancas de Juárez parecían hormigueros. La actividad de los barrios más pobres empezaba temprano y se confundía con el enjambre que desde las casuchas y el declive se iba desparramando hasta la orilla del río angosto” (122).

aos textos divulgados por José Francisco e ao apelo final do narrador, perspectiva-se a (re)construção de uma comunidade cultural transfronteiriça de raízes seculares.

A organização compósita de *La frontera de cristal*, suscitando dinâmicas de leitura fundadas na interdependência entre as partes e o todo, revela-se eficaz não só na representação de um território vasto e descentrado, cindido por profundas fraturas étnico-sociais, mas também na projeção de uma vivência justa e equilibrada dos dois lados da fronteira. Os dois espaços fronteiriços e os seus respetivos habitantes, ainda que com percursos históricos diversos, encontram-se inevitavelmente interligados no âmbito de uma mesma cidade-região.

Tal como os sentidos da narrativa compósita se constroem a partir do diálogo contrastivo e complementar²⁶⁹ entre as partes e o todo, assim se concebe o necessário entrosamento que deve existir entre o indivíduo e os outros, qualquer que seja o lado da fronteira em que se habite. Nesta, mais do que nas restantes obras, a justaposição narrativa, processo de construção fundamental do romance compósito, sugere, no plano formal, uma unidade geográfico-social a reconstruir: “The model of standing alone but being more meaningful together, enacted in the genre [short story cycle], offers a compelling analogy to the pluralism of many geopolitical bodies” (Smith 2018: 8).

²⁶⁹ Patente nas relações antinómicas entre personagens, exemplarmente ilustradas pelo par Leonardo e Emiliano Barroso.

Capítulo 6 – Narrativa e cidade em *Hudson el redentor*

6.1. O romance compósito

6.1.1. Fragmentariedade significativa

O romance *Hudson el redentor* de Diego Trelles Paz apresenta algumas características que se enquadram nas atuais tendências da narrativa hispano-americana, tais como o hibridismo genológico, a importância da memória (cf. Noguero 2010: 4, 7), a projeção autobiográfica e a incorporação de discursos dos *media*, do cinema ou da banda desenhada, em consonância com o “enorme poder de seducción de la cultura de masas” (14) nas sociedades contemporâneas²⁷⁰. Diego Trelles Paz empresta às histórias que conta nesta sua primeira obra literária um tom simultaneamente nostálgico e desencantado relativamente aos tempos de juventude passados no bairro de Magdalena del Mar, em Lima. Residente fora do Peru desde 2001, o seu é o olhar de um sujeito desenraizado, traço que, juntamente com a fragmentação narrativa que usa como processo fundamental de construção, o aproxima de outros escritores da sua geração²⁷¹.

Hudson el redentor (y otros relatos edificantes sobre el fracaso) foi publicado em 2001, sendo constituído por sete contos. Em 2013, surgiu uma segunda edição, acrescida de um conto e com um título curiosamente simplificado: *Hudson el redentor*. Tal alteração evoca a provável consciência por parte de Trelles Paz de que redigira uma obra que não se identificava com uma coletânea de contos (classificação que o uso da conjunção copulativa no título inicial sugeria). A propósito da segunda edição, o autor refere-se à obra como “híbrido a medio camino entre el libro de cuentos y la novela” (2013c)²⁷², designando-a, numa outra entrevista, simplesmente por “novela” (2013b).

Os contos de *Hudson el redentor* caracterizam-se pela diversidade tipológica dos segmentos textuais que incluem. No volume pode o leitor encontrar uma carta, páginas de um diário, um diálogo radiofónico e excertos de um relato de futebol, para além de narrativas de primeira e de terceira pessoas. Todas as narrativas breves são autónomas, dotadas de título e apresentando um enredo tendente a um desenlace. Ao contrário das restantes obras do *corpus*, em *Hudson el redentor* alguns contos são eles próprios compósitos, no sentido de incluírem várias linhas narrativas consubstanciadas em segmentos

²⁷⁰ São várias as menções, no romance, a figuras da cultura dita popular como Eddie Santiago (33) ou Hudson Valdivia (46). Os números entre parênteses remetem para a edição referenciada em Trelles Paz 2013a.

²⁷¹ “Este desarraigo – que no se corresponde con lo que fue el exilio voluntario de los escritores del Boom o el exilio forzado de quienes debieron huir de las dictaduras en la década de los setenta – constituye hoy una de las más nítidas señas de identidad de las nuevas camadas de escritores latinoamericanos” (Waldan 2016: 357; cf. Ainsa 2010: 205).

²⁷² A receção à primeira edição já destacara o hibridismo genológico: “libro que bien puede ser concebido como un polifónico experimento de la forma novelística o como un unitario aunque diverso libro de cuentos” (Brescia 2004: 180).

textuais, quase sempre graficamente individualizados²⁷³. Verifica-se, portanto, neste romance, uma construção em *mise en abyme* pelo facto de a composição episódica da macronarrativa se espelhar ao nível das unidades contísticas. A pluralidade de linhas narrativas sugere-se, nalguns casos, pela ligação copulativa presente nos títulos: “La peste y el fútbol”, “Historia de Melvin y una mujer que espera”.

Estudioso de cinema, interessado pelos efeitos estéticos da montagem na sétima arte²⁷⁴, Trelles Paz faz, neste romance, um uso significativo de mecanismos discursivos como a elipse, a rutura da ordem temporal e o fracionamento da voz enunciativa, comuns na narrativa cinematográfica contemporânea, como o exemplificam alguns filmes de Alejandro González Iñárritu. Em “Memorias de Laura”, a história do primeiro encontro amoroso entre Goyito e Guajira surge abruptamente encaixada nas páginas do diário da jovem (texto já de si fracionado). Apresenta-se, na narrativa encaixada, uma variação ao nível do sujeito da enunciação, existindo referências em terceira pessoa à autora do diário: “Antes de introducir el polvo en su nariz recuerda que, hacía un par de horas, Laurita y el Mango habían partido de la fiesta” (Trelles Paz 2013a: 41). A disrupção causada pela mudança de voz narrativa evoca a natureza transgressora do evento narrado (o primeiro encontro amoroso entre dois jovens amigos) e, porventura, a dificuldade de o contar. Também a ordem cronológica que rege a disposição das unidades textuais no volume surge subvertida no final, através da interposição de “Historia de Melvin y una mujer que espera” separando dois contos – “La peste y el fútbol” e “Nosotros, los muertos” – cujas intrigas, situando-se em dezembro de 2000, são praticamente contíguas.

Em “Historia de Melvin y una mujer que espera”, dois textos de diferente tipologia, unidos por uma personagem feminina, Rebeca, relacionam-se por encadeamento. A disposição paratática da narrativa da deslocação de um grupo de jovens ao prostíbulo onde trabalha Rebeca e do diálogo radiofónico em que esta participa permite ao narrador acentuar a distância existente entre um quotidiano miserável e o sonho da personagem de voltar a ver Hudson. A introdução da elipse acentua, assim, o abismo existente entre realidade e ilusão, o que permite ao leitor percepcionar melhor o estado de alienação em que se encontra a jovem no final do conto: “tuvo muchas ganas de llorar con él pero no pudo, estaba contenta, la vida sería diferente ahora, Rebeca, pensó con esperanza, sin importarle ya en absoluto que el niño que lloraba desconsolado en su regazo la llamara Zulema” (116).

Em “Jauría”, as aventuras noturnas do grupo de jovens, ocorridas entre uma noite de sábado e uma madrugada de domingo, são-nos relatadas por meio de duas sequências narrativas relacionadas

²⁷³ Os segmentos textuais podem ser delimitados por um algarismo (“Hudson el redentor”, “Historia de Melvin y una mujer que espera”), uma data (“Memorias de Laura”, “Jauría”) ou o uso do itálico (“La peste y el fútbol”). Note-se que em “Memorias de Laura” não há individualização gráfica da sequência narrativa encaixada.

²⁷⁴ O autor iniciou a sua produção artística pela realização de uma curta-metragem – *Como si la muerte fuera para ellos* (1999) –, na qual um mesmo crime é relatado segundo três perspetivas diferentes. “Dans le cinéma, les dialogues, le montage m’intéressent en particulier. J’aimais beaucoup l’idée qu’une même histoire puisse être montrée de différents points de vue” (Trelles Paz 2015).

por encaixe. A autonomia relativa e a centralidade da sequência encaixada encontra correspondência na matéria aí narrada: a primeira experiência de consumo de cocaína por parte de El Chato, o protagonista do romance. A fragmentação discursiva regista-se, também, ao nível das falas que se entrecruzam num movimento disperso, em sintonia com o estado de inebriamento dos vários interlocutores:

- ¿Qué crees? ¡Qué estás diciendo!
- Nada, de Laurita...
- ¡Qué tiene que ver Laurita!
- Que aún crees que ella te va a querer, ¿cierto?... Que con ella lo vas a hacer, ¿cierto?
- Solo contigo Mango – dijo Laurita. Nunca lo haría con otro que no fueras tú (62).

Note-se, uma vez mais, que o encaixe narrativo oferece, ao leitor, uma melhor percepção do abismo que distancia o sonho da realidade para uma das personagens, neste caso El Chato.

Em “La peste y el fútbol”, narra-se um acidente de automóvel que termina em homicídio, transcrevendo-se excertos do relato de um jogo que ocorre em simultâneo. A história é contada a partir de duas perspetivas distintas: os que viajam no carro do pai de Ricardo e aqueles que acompanham José, irmão de Laurita, numa outra viatura. Os dois diálogos e o relato radiofónico estão dispostos em alternância juntamente com o monólogo de José moribundo, sequência cronologicamente ulterior relativamente às demais, que inicia e termina o conto. A alternância entre o relato radiofónico e o diálogo no qual participa José permite acentuar a decadência deste último – ex-jogador de futebol que, naquele momento, não apenas está ausente do estádio onde a sua antiga equipa joga, como se encontra prestes a cometer um crime. Se tivermos em conta os trechos correspondentes ao monólogo do protagonista, a constatação da queda agudiza-se, uma vez que a personagem se encontra, então, no limiar da vida, assumindo um carácter definitivo as suas palavras “Yo pude haber sido un gran jugador de fútbol” (88).

À semelhança do que sucede com Rebeca e El Chato, a alternância de sequências narrativas coloca frente a frente a decadência presente de uma personagem e as suas aspirações, o que permite perceber melhor a distância existente entre uma e outras. Pela justaposição de excertos do relato radiofónico e do monólogo de José, nos seus instantes derradeiros, sublinha também o narrador a natureza irrisória das vitórias quotidianas: “(... ¡Dioooooo míooooo qué gooolaaazoo se ha metido mi sobrinoooo! [...])”; “Marcial... vuelve a hablar... cosas absurdas ... está llorando... ya no siento nada... ni dolor... ni pena... ni amargura... solo ahogo...” (101).

Através da disposição alternada de sequências narrativas salienta-se, ainda, a desigualdade social existente entre os jovens delinquentes que viajam num “viejo Toyota” (99) e as duas personagens que se encontram no Volvo conduzido por Ricardo. A opulência destas deve-se ao exercício do jornalismo corrupto por parte de Alberto Venero, personagem amplamente criticada pelo filho: “Un periodista

mediocre con las palabras pero hábil para las primicias y los titulares con gancho” (94). Note-se que o pai de Ricardo é “editor general de «La Yuca». Un tabloide amarillista. Uno de esos periódicos de cincuenta céntimos que financiaban empresarios cercanos al fujimorismo” (94).

6.1.2. Equivalência temática: a descida aos infernos

A unidade romanesca de *Hudson el redentor* “derives from a perception of both the successive ordering and recurrent patterns, which together provide the continuity of the reading experience” (Luscher 1989: 149). Em termos de princípios organizativos, a obra congrega os três elementos evocados por Susan Mann (cf. 1989: 8, 11): o amadurecimento do protagonista, a dificuldade de comunicação entre personagens e um espaço comum. Este último identifica-se com a cidade de Lima, mais concretamente com o bairro de Magdalena del Mar, microcosmo dotado de dinâmicas sociais próprias: “existía en el barrio una tradición ancestral que, cual lógica proletaria, avalaba los excesos de los que menos tenían” (Trelles Paz 2013a: 15).

Os jovens residentes em Magdalena del Mar nos anos noventa do século XX constituem o protagonista compósito do romance. Tal coletivo é representado por figuras como El Mango, Guajira, José, Goyito, Laurita, Luciano, Mili e Hudson, modelo de um imberbe El Chato, intervenientes de forma recorrente nos vários contos. Algumas personagens partilham, para além da proximidade etária e dos lugares de convivência, o desencanto amoroso. Para Rebeca, eterna enamorada de Hudson, para Goyito, eterno amante de Cadete, e para o herói, El Chato, teimosamente apaixonado por Laurita, as relações físicas confundem-se amiúde com simulacros – “¿Sabes que nunca he amado a nadie? Es decir: he conocido el sexo y suelo practicarlo para no morirme de tedio pero de ahí al amor...” (120), confessa o último.

O narrador heterodiegético constitui um outro elemento unificador da maioria dos relatos²⁷⁵, fazendo emergir uma perspetiva crítica de sentido semelhante em vários contos, designadamente no que diz respeito à situação política do Peru:

Aquel era el verano del 95 (...). El gobierno de Fujimori era aprobado por el pueblo peruano (...). Nadie tenía plata en Lima, la escasez y la recesión ya estaban empezando a sumergir a la clase media (...), pero igual todos se divertían (65).

²⁷⁵ Cf. “El ritual del cómputo”, “Hudson el redentor”, “Jauría”, “La peste y el fútbol” e “Historia de Melvin y una mujer que espera”.

Constituem alvos da crítica do narrador, para além do alheamento da população face ao regime autoritário vigente, a subjugação do jornalismo relativamente ao poder político, de que é exemplo o “tabloide amarillista” (94) onde trabalha o pai de Ricardo, e a corrupção que grassa pela sociedade peruana como uma “peste” (87). O exercício da corrupção é exemplificado pelo senhor Sarmiento, funcionário municipal que os jovens encontram uma noite num bar de praia, “delincuente con corbata que decía ser regidor de Lince y cuyas ínfulas de nuevo rico habían causado un malestar general” (66). Refira-se que Trelles Paz considera *Hudson el redentor* um romance dotado de “ambición documental” (2013b). Em diversas entrevistas, o autor confessou o desejo de que a sua obra ficcional cristalizasse na consciência dos leitores a memória de um tempo histórico infeliz, para que o mesmo não se repetisse: “como artista, me interesa que la literatura sea una herramienta para que los jóvenes y las personas que vivieron esa época reflexionen, recuerden y luchen contra esa amnesia” (2018).

Todas as narrativas breves coincidem num princípio temático fundamental – o fracasso –, inscrito no título da primeira edição e sugerido pelas duas epígrafes do romance²⁷⁶. Ao longo da obra, são narrados episódios significativos dos percursos em queda de El Chato e de alguns dos seus amigos. A perspetiva comum aos diversos contos é de acentuada disforia, sendo as personagens, com frequência, associadas à morte, entendida no sentido literal ou metaforizada sob a forma de loucura. José, irmão de Laurita, que recomeçara a consumir droga após a saída forçada do clube de futebol, agoniza na sequência de um sequestro falhado. A sua voz é a do desalento coletivo: “¿qué mierda pasó en el Perú para que la gente que parecía honrada se volviera delincuente?...” (Trelles Paz 2013a: 92) Goyito, por sua vez, chora o amante desaparecido, Cadete, num estado de contínua alucinação: “ahora vivo resignada, pasando horas de horas en esta ventana esperando a que salgas. Contándole esta trágica historia a nadie, como si ya estuviese loca” (85).

O fracasso de Hudson, um pouco mais velho, antecipa o dos demais. De escritor promissor que cedo saiu do bairro²⁷⁷ a adulto em queda – “Está como loquito hablando incoherencias a la gente y mendigando alcohol” (121) –, o seu é um percurso de decadência absoluta, exemplificado no conto que dá título ao romance. Tal narrativa pode funcionar como uma matriz de leitura para a maioria das unidades textuais com as quais partilha tópicos como os da incomunicabilidade e do fracasso. Nesse conto, vislumbra-se o aspirante a escritor inteiramente entregue ao consumo do álcool e da cocaína, encerrado

²⁷⁶ “¡Nombre de Dios! ¿Y ésta es la vida? ¡Estar perdidos, siempre perdidos! (...)’, Roberto Arlt, *Los siete locos*”; “Pero ¿qué es, dijo, un fracasado? Un hombre que no tiene quizás todos los dones, pero sí muchos, incluso bastantes más que los comunes en ciertos hombres de éxito. Tiene esos dones, dijo, y no los explota. Los destruye. (...)’, Ricardo Piglia, *Respiración artificial*”.

²⁷⁷ “(...) mi hermano salió de esta casa cuando yo apenas tenía trece y mi madre me dijo después que ya no volvería” (79). Uma personagem denominada Hudson surge, também, como aspirante a escritor em *El círculo de los escritores asesinos* (2005).

numa bolha que o impede de qualquer gesto de empatia para com os outros: “Hudson bebe solo, en silencio. Su única diversión consiste en observar a los demás y fingir que no lo hace” (46).

O princípio temático do fracasso geracional desenvolve-se, no romance, através da construção de uma arqui-situação, associada ao tópico literário da descida aos infernos. À semelhança do conto epónimo, em “Jauría” e “Los muertos no hablan” são reportadas duas aventuras noturnas nas quais os jovens do bairro se assemelham a mortos-vivos, sonâmbulos entorpecidos pelo consumo de álcool e de estupefacientes. Os três contos referidos apresentam uma matriz narrativa semelhante, constituída pelas deslocações ao submundo dos espaços de diversão noturna, que se podem ler como uma revisitação do motivo clássico da descida aos infernos²⁷⁸. As aventuras dos jovens, ocorrendo em bares ou em discotecas, iniciam-se pela saída do espaço familiar – o bairro – e pela deslocação até locais sombrios onde a entrada não é permitida a todos (sobretudo se neles ocorrerem festas privadas como sucede em “Los muertos no hablan”). Tais episódios, ao invés de conduzirem os intervenientes a uma qualquer forma de iluminação, terminam pela sua morte literal ou metafórica.

Nesses espaços “narcotizantes” (Giordano 2015: 16), caracterizados pela violência e pela alienação, os jovens revelam o seu lado mais obscuro e bestial. Ao contrário do que sucedia nos textos da Antiguidade clássica, são eles os seres disformes das profundezas, como se revela no conto significativamente intitulado “Jauría”:

unos ojos demoniacos se abrieron y por la comisura de los labios fue resbalando un líquido blanco y espumoso. Luciano ladró como un perro rabioso (Trelles Paz 2013a: 60);
El señor Sarmiento (...) sería un chacal y, al mismo tiempo, un cuervo (...). (...) todos los demás eran como perros callejeros, una especie de jauría sin perrero (71).

Note-se, à semelhança de *Agua quemada*, a recorrência do símile jovem-cão: “Sus labios secos eran irrigados por esa saliva blanquecina que derramaba su boca y, muy dentro suyo, la certeza enfermiza de la rabia lo acosaba. Se creía contagiado, mordido por un perro salvaje” (76). Nas aventuras noturnas, os jovens de *Hudson el redentor* parecem regredir a um estágio de animalidade, denotando os seus comportamentos um “primitivismo cuya característica principal es la reducción de las acciones a lo meramente instintivo” (Heffes 2012: 131). El Chato, o mais lúcido, personagem com a qual a voz do narrador por vezes se confunde, tem consciência da bestialização própria e alheia: “eras como ellos, Chato, otro perro más peleando entre los arrabales por los desperdicios” (Trelles Paz 2013a: 73).

²⁷⁸ O *topos* da descida aos infernos compreende a entrada de personagens “em regiões não permitidas donde habitualmente não se volta”, territórios povoados por “sombras”, num périplo que suscita um “sentimento de angústia e de opressão”. A deslocação é realizada a fim de as personagens “averiguarem, o que de pouco claro se lhes afigura na vida terrena, ou para cumprirem qualquer missão de importância (...), em geral em favor de qualquer pessoa ou comunidade humana” (Fernandes 1993: 348, 347).

A maioria dos contos constituem narrativas de percursos de queda. Hudson, por exemplo, termina a noite com uma prostituta, “una abuela gorda y deforme que ronca con la boca abierta y a la que le faltan dientes” (56), à qual em vão confessa o seu desalento: “Yo pude haber sido un gran escritor” (55). Algumas narrativas breves, como “Los muertos no hablan” e “La peste y el fútbol”, culminam na morte dos respetivos intervenientes, enquanto outras, como a que inicia o volume, remetem literalmente para a ideia de queda: “Desde el piso y de rodillas, el Murci hurgaba en la arena por el pequeño residuo del troncho que Laurita había enterrado” (27).

6.1.3. O herói: El Chato

El Chato, *alter ego* do autor (cf. Santiváñez 2013)²⁷⁹, é, simultaneamente, o protagonista do primeiro conto e o narrador do conto-súmula que encerra a obra, dois textos em posições fundamentais na organização do romance compósito. A personagem destaca-se, relativamente ao grupo de amigos, pelo motivo que justifica o seu consumo de marijuana – “a diferencia de sus amigos, él fumaba por amor” (15). El Chato é orgulhoso, recusando o cigarro oferecido pela sua amada, Laurita, no final da aventura relatada no primeiro conto, comportamento ensimesmado que vai manter e que o vai distinguindo dos demais: “Todos jalaban, menos el Chato” (68). O gesto relatado em “El ritual del cómputo” contribui para uma primeira impressão de protagonismo relativamente ao jovem, por parte do leitor: “Por varios minutos se mantuvo en pie, soportando las burlas del resto sin reaccionar de ninguna forma, como si estuviera completamente anestesiado” (27).

O jovem diferencia-se também por estar mais consciente em termos políticos, designadamente em relação à natureza autoritária do regime de Fujimori – “es un dictador, ha dado un golpe de estado” (68)²⁸⁰ – e por revelar um sentido mais apurado de justiça social. Note-se que o adolescente é o único do grupo que ousa dizer à vendedora ambulante que os amigos não lhe irão pagar: “¡No le van a pagar señora! Ni a usted, ni al huevón del heladero, ni a Josecito. Todos son iguales” (60). Por estes motivos, o protagonista sente-se cada vez mais distante dos amigos: “Se sintió inútil, cansado, obsoleto a sus dieciocho años y observó a todos sus amigos como animales grotescos, salvajes, deformes” (69). A consciência do desfasamento face aos demais acentua-se no final do romance: “los veo felices y despreocupados (...) aunque Magdalena se caiga a pedazos” (119).

²⁷⁹ O escritor confessa em duas entrevistas que *Hudson el redentor* “es su novela más autobiográfica” (2013b, 2013c). El Chato partilha com o autor, para além do bairro onde passou a infância e a adolescência, o sonho da escrita, o trabalho no jornal *El Comercio* e uma perspectiva semelhante relativamente ao governo autoritário de Fujimori. A personagem apenas não intervém em “Hudson el redentor”, “La peste y el fútbol” e “Historia de Melvin y una mujer que espera”. Uma personagem chamada El Chato surge também como um dos escritores frustrados em *El círculo de los escritores asesinos*.

²⁸⁰ Para Dogo, a corrupção dos políticos constitui uma normalidade: “Si yo fuera el presidente del Perú, robo igualito” (69).

El Chato constrói-se, enquanto adolescente, devotando uma atenção particular a Hudson, figura relativamente misteriosa, que ousou sair do bairro: “Mientras vivió en Magdalena, no hizo mayores amistades y era común verlo deambulando solo con una cajetilla de Premier y un libro” (20). Cultor das letras, aspirante a escritor, o jovem protagonista admira por esse motivo o irmão de Goyito, ao contrário dos companheiros que o ignoram: “había escuchado historias que hablaban de él como de un bicho raro que vivía leyendo libros gruesos y aburridos, y al que las mujeres asediaban con frecuencia” (20). Ambos partilham o sonho da escrita, o que, no caso de El Chato, se comprova pela forma como comunica o seu amor a Laurita – “esa manía loca de escribirte como si estuviera haciendo una novela” (119) – que, de resto, o não entende – “está medio raro, parece que se le ha dado por leer o algo así y ahora me habla en difícil” (36). O herói usa uma desejada mestria literária para cativar a amada, sendo tal gesto desprovido de resultados. Sem a possibilidade de a comunicação do sentimento amoroso se concretizar verbalmente, sente-se um perdedor: “ella solo sabía amar por los ojos y, en esa lucha, siempre me sentí indefenso” (68). Tanto El Chato como Hudson reconhecem os seus fracassos e ambos pensam na morte como uma solução para o desânimo, como sugere o protagonista no final do romance: “este vacío horrible que vislumbro en mi futuro. A veces tengo ganas de morirme” (120).

A excecionalidade de El Chato é sublinhada pela comparação, que a construção do romance compósito agiliza²⁸¹, com uma outra figura da mesma idade interveniente num outro conto. Em “Historia de Melvin y una mujer que espera”, relata-se a primeira aventura de um grupo de adolescentes abastados num prostíbulo. Ao contrário do que sucede a El Chato em “El ritual del cómputo”, não existe qualquer sentimento amoroso a motivar uma deslocação a um espaço interdito que também atemoriza os protagonistas: “El muchacho que temblaba, asustado y recogido en el asiento trasero” (109). O líder do grupo (“el único que ordenaba”, 109), manifesta um desprezo pelos demais que assusta até o motorista, confrontado com “los ojos feroces de Melvin que escudriñaban su actitud” (110). Tal sobrançeria contrasta com a humildade e capacidade de autoquestionamento revelada por El Chato ao longo do romance.

6.1.4. Construção de uma intriga: a impossibilidade do amor

De forma mais notória do que as restantes obras estudadas, *Hudson el redentor* aproxima-se do que se considera habitualmente um romance, apresentando uma intriga central definida, identificada com a história da paixão não correspondida de El Chato por Laurita, narrada em várias unidades textuais dispostas cronologicamente. A narração do sentimento amoroso, ou melhor, da progressiva

²⁸¹ “(...) el desarrollo de un personaje suele llevarse a cabo ante todo a través de su comparación y yuxtaposición a otros” (Antonaya Núñez-Castelo 2000: 445).

desesperança de concretização do mesmo numa relação de partilha, constitui o elemento aglutinador da maioria das narrativas breves²⁸². Os contos que integram *Hudson el redentor* relacionam-se, para além dos princípios organizativos já referidos, por frequentes remissões para eventos anteriormente narrados, dizendo, sobretudo, respeito à paixão infeliz do protagonista: “voy a chotearlo a propósito para vengarme de lo de la playa” (31); “hacía solo un par de años, había fumado el primer troncho de su vida para complacerla” (68); “Sucedió el mismo sábado en que Laurita y Mango terminaron” (77).

As notações temporais são uma constante na obra, o que permite ao leitor conhecer não só o período global em que decorrem os episódios (de inícios de 1993 ao fim de 2000) mas também a datação mais ou menos precisa de cada um²⁸³. Contrariamente aos outros romances compósitos analisados, a organização temporal da macronarrativa aconselha uma leitura ordenada dos contos, o que, aliás, se coaduna com a dimensão que, a nosso ver, este romance apresenta enquanto narrativa de formação (cf. Mann 1989: 9).

No conto inicial, El Chato, então com 15 anos, tem de superar a prova de iniciação que lhe coube em sorte. Tal aventura, consistindo numa deslocação a um local específico da cidade com o objetivo de adquirir marijuana, comporta alguns riscos: “Fumar no era difícil; ser el encargado de la compra, sí lo era” (14). Do sucesso da prova dependerá a sua reputação no interior do grupo e, conseqüentemente, o amor de Laurita. A dificuldade da deslocação deriva do possível encontro com as forças da ordem que, no momento histórico a que os contos se reportam correspondente à presidência de Alberto Fujimori, exercem a violência de forma impune, como experienciado por um dos elementos do grupo: “A él también lo habían cagado los rayas. Lo habían reventado a golpes y, luego, para humillarlo, tratándolo de choro, le habían rapado el pelo” (15). Desta forma se compreende o receio transfigurador de El Chato ao percorrer o espaço desconhecido:

Múltiples ojos parecían salir de cada pequeña abertura y, luego de comprobar su entrada, desaparecían velozmente tras la oscuridad de sus madrigueras. El lugar era enorme y no tenía forma definida, parecía un laberinto sórdido de miseria, un bosque de muros sin dirección (19).

O medo crescente do jovem é salientado pelo narrador: “el corazón del Chato empezó a agitarse y sudaba a chorros” (19); “El sudor de sus manos comenzaba a gotear a través de sus dedos” (22). Dificilmente “El ritual del cómputo” se poderia situar noutra posição no volume, uma vez que se trata da narração da primeira tentativa de El Chato, no seio do grupo, para chamar a atenção de Laurita e,

²⁸² Apenas “Hudson el redentor”, “La peste y el fútbol”, “Historia de Melvin y una mujer que espera” não incluem referências à paixão de El Chato por Laurita.

²⁸³ Trata-se de um percurso de sete anos, iniciado em janeiro de 1993 (contos 1 e 2), que se prolonga por “el verano del 95” (65) e “AGOSTO DE 1997” (103), terminando em dezembro de 2000 (contos 6 e 8).

simultaneamente, do relato do gesto inconformado que ocasionou a preferência da amada por El Mango. Nos contos subsequentes, vão surgindo referências ao namoro das duas personagens, acompanhadas pelo correspondente processo de decadência do jovem protagonista, culminando nos eventos narrados em “Jauría”. Neste conto representa-se, num plano metafórico, a descida do herói aos espaços infernais: “Sentado sobre la arena, completamente intoxicado, el Chato, los ojos enrojecidos, hinchados los párpados, la misma baba espumante en los recodos de la boca” (60). Nesse momento, o protagonista, diminuído por ter falhado o amor de Laurita, experimenta a vergonha perante os outros, o que o leva a consumir, pela primeira vez, cocaína, numa necessidade absoluta de “anestesiarse” (70). A aventura noturna de carácter excecional narrada em “Jauría” assume uma relevância particular no percurso de El Chato pois, a partir desse momento, o jovem vê-se marcado, de forma indelével, pela falha: “Tenía el presentimiento de regresar incompleto a Lima, de haberse dejado en algún recodo de la playa para no volver” (75). A conclusão do trajeto em queda ocorre no conto derradeiro, constituído pela carta que o protagonista dirige à amada, sete anos depois do que o próprio subentende como o início de um percurso indelevelmente associado ao bairro: “ese maldito callejón que, hace siete años, casi me traga” (119).

6.1.5. O conto fundador “Nosotros, los muertos”

O conto final de *Hudson el redentor* é determinante para a unificação das narrativas breves num todo romanesco, pelo facto de, situando-se os eventos aí narrados alguns anos após a maioria dos restantes²⁸⁴, nele se coligirem, em tom conclusivo, informações sobre o percurso dos intervenientes nas diversas unidades textuais. Graças a esses dados relatados pela voz amadurecida de El Chato, constata o leitor, mais uma vez, o fracasso geracional que caracteriza o protagonista compósito do romance:

Todos nosotros estamos muertos, Laurita, y fuimos educados para el fracaso, con la estúpida esperanza de creer que existe una salida y que terminaremos felices nuestros días antes de que esta maldita ciudad, que ojalá se pudra en el mismo infierno, nos entierre (122).

El Chato, na sua carta, começa por constatar o encerramento dos companheiros no bairro, constituindo este já não uma porta de saída para deambulações aventureiras, mas apenas um espaço de opressão. O jovem observa, com pesar, que alguns comportamentos dos amigos são os mesmos de outrora, num movimento cíclico que faz pensar no seu próprio percurso: “veo al negro Raymond instruyendo a los nuevos adolescentes en la primera compra de marihuana” (119). Apesar da

²⁸⁴ O narrador estima que esteve sem ver Laurita quatro ou cinco anos (cf.117).

semelhança de hábitos que observa relativamente à sua própria experiência, El Chato apercebe-se de que o bairro está diferente, já que alguns habitantes, como sabe o leitor, se encontram, definitivamente, ausentes. Quanto ao percurso do protagonista romanesco, esta narrativa breve dá conta do culminar do seu processo de aprendizagem na sequência da frustração da primeira experiência amorosa. Como consequência do seu amadurecimento, El Chato consegue desconstruir a imagem mitificada de Hudson:

no lo encontré de casualidad: yo fui a buscarlo. La razón de mi búsqueda no tiene por qué importarte, ni siquiera me importa a mí, y si en algún momento entendía mi motivación, ahora ya no siento nada. No es escritor, como pensé. Nunca escribió un puto libro (121).

Ao contrário dos amigos – Luciano é taxista, El Gordo é vendedor ambulante e Mili prostituta²⁸⁵ –, El Chato concluiu formação universitária, sendo jornalista. Este facto não constitui para ele motivo de regozijo, uma vez que a ausência da amada permanece. Após constatar que a esperança de um amor partilhável com Laurita não é possível – “deseo volver y tener una nueva oportunidad contigo. Pero sé que no se puede” (120) –, o jovem aproxima-se de um vazio que poderá culminar na morte – “con estas ganas locas de morirme, te digo adiós” (122). O tom, no final da carta, é o de quem perdeu toda a esperança e sente “la inutilidad del presente” (121). Tal como as demais narrativas breves, este conto termina num registo perfeitamente disfórico – “la vida es una reverenda porquería” (122). O resultado da aprendizagem de El Chato parece, portanto, corresponder à ideia de que não há redenção para a queda e de que todo o futuro é sombrio, o que remete o leitor para a ironia inscrita no título do romance.

A escrita constitui, no início do conto, ainda uma possibilidade de redenção – “te escribo esta carta porque siento que estoy en deuda con mi pasado y con la ilusión vana de poder salirme de este vacío horrible que vislumbro en mi futuro” (120) –, posteriormente anulada no final da missiva. Com a despedida de El Chato a Laurita e com o reconhecimento do fracasso de uma geração (exemplarmente representada pela “morte” dos dois ídolos do bairro, Hudson e José), termina a intriga delineada desde o primeiro conto. Nas diversas narrativas breves de *Hudson el redentor*, assiste o leitor à repercussão em cascata dos motivos do fracasso e da incomunicabilidade da experiência afetiva. Tal recorrência temática e uma intriga central a unir os contos constituem os dois mecanismos fundamentais que contribuem para a unidade e a progressão narrativas. O efeito de encerramento romanesco é sublinhado pela natureza recoletiva do último texto, indiciada pelo próprio título – “Nosotros, los muertos”.

Parece-nos existir neste romance uma relação de proximidade entre o processo compositivo de justaposição de unidades textuais e a forma como é perspectivada a matéria narrativa. Tal facto traduz-se, em

²⁸⁵ A prostituição constitui um tema recorrente na narrativa hispano-americana contemporânea: “La condición marginal de los sujetos representados en estas narrativas de la desigualdad transforma los cuerpos (sean propios o ajenos) en un recurso natural privilegiado, en cuanto único medio de subsistencia disponible” (Heffes 2012: 130).

primeiro lugar, pelo modo como a disposição paratática dos contos sugere a incapacidade de as personagens, ultrapassando as fronteiras individuais, comunicarem efetivamente os seus sentimentos aos outros: “the characters’ overwhelming sense that they are estranged from one another and that meaningful contact is impossible” (Mann 1989: 11). Esta dificuldade é experimentada por Goyito, Laurita (que prefere a mentira à confissão diarística²⁸⁶) e El Chato, sendo confirmada pelos diálogos desencontrados entre Rebeca e Melvin (cf. 114), Hudson e Rosa:

- No quiero interrumpirte gringo bello pero ¿falta mucho?
- ... no rechazaron ninguno de mis libros. Simplemente no los publicaron. Una y otra vez había alguien detrás de mí que debía publicar cuanto antes, yo tenía que esperar. Y esperé. Sigo esperando...
- Mira gringo, no entiendo ni un carajo de lo que dices pero algo he escuchado. Invítame un par de tiros más y te digo lo que pienso (Trelles Paz 2013a: 55).

A organização compósita do romance, graças às fronteiras delineadas pelas unidades textuais claramente perceptíveis para o leitor, sugere, do ponto de vista formal, o isolamento existencial dos jovens, de que é modelar a “apacible soledad” (20) em que vive Hudson.

A organização da matéria narrativa em unidades justapostas sem entrelaçamentos causais explícitos parece refletir, em segundo lugar, a importância atribuída ao acaso na evolução dos percursos de vida. Em “Memorias de Laura”, a narradora revela que o início do namoro com El Mango resultou de uma decisão momentânea, perfeitamente aleatória – “Fueron todos menos el Chato (...). Estuve bailando toda la noche con Mango, que es tan lindo” (33); “Claro que si mañana me cae el Chato, así se tire de cabeza voy a decirle que no, solo para molestarlo” (36). Apesar do gesto provocador inicial que suscitou o amuo de Laurita, não existem, na verdade, razões textuais precisas para justificar a impossível concretização desse tão grande amor do protagonista. Pensando o romance de Trelles Paz na perspectiva da “atitude novelística” (Mourão-Ferreira 1992: 19) que o caracteriza, a justaposição de unidades contísticas parece servir para dar conta da natureza aleatória de decisões juvenis aparentemente anódinas, mas de profundas consequências na vida dos indivíduos adultos.

A natureza errática dos percursos de vida delineados na obra deve ser enquadrada no contexto político, autoritário e corrupto, que então vigorava no Peru. Nesta sociedade dominada pela violência e pelo nepotismo, era difícil a um jovem concretizar os seus sonhos, seja no domínio das letras, seja num campo de futebol, como já o antevira Laurita: “quieren sacarlo de la «U» con todas las estupideces que ponen los diarios” (Trelles Paz 2013a: 42). Tal como noutros romances contemporâneos, a colagem

²⁸⁶ “Por eso sé que cuando niega lo que siente por Luciano, miente. Y también por eso, me han dado ganas de tener un diario. Para mentir igual” (30).

parece servir como veículo expressivo para a ausência de sentido inerente a determinados percursos de vida, dominados pelo fracasso e desprovidos de qualquer perspectiva de redenção²⁸⁷.

6.2. Lima como cidade compósita

6.2.1. O bairro como lugar ambivalente

A cidade de Lima surge representada no romance sobretudo através do bairro de Magdalena del Mar²⁸⁸, lugar-protagonista, não só por constituir o cenário de alguns contos²⁸⁹ e ponto de partida das deambulações dos jovens protagonistas, mas, sobretudo, por contribuir para a sua construção identitária, tal como constata El Chato, no último texto: “puedo hablarte de lo que queda de mí ahora que el barrio que teníamos ya no existe” (118).

Em diversos momentos do romance, é-nos apresentada uma visão disfórica do bairro e, por metonímia, da capital peruana a qual se assemelha a uma cidade hostil. Magdalena del Mar surge em aparente putrefação, tanto aos olhos de um narrador preocupado com os efeitos das migrações, como aos de El Chato, alguns anos depois:

El deterioro, como consecuencia directa de la migración distrital de muchos parias, afeaba hasta los matices del ambiente: las mañanas eran plomas y tristes, el cielo añil de las tardes matizaba los cuerpos de los niños (18);
allí las mañanas siguen siendo plomas, y el olor del mar enfermo de Marbella se sigue colando por los enrejados de mi habitación, y la humedad atosigante sigue malográndome los pulmones (118).

Ao fazer de um bairro e dos seus jovens habitantes o núcleo semântico do romance, Trelles Paz delineia uma insularidade no interior da metrópole ficcionada, aspeto que acompanha a vivência contemporânea nas grandes cidades: “la literatura latinoamericana se muestra no solo atenta a las configuraciones supranacionales, sino también a las subnacionales y a las microterritorialidades urbanas” (Locane 2016: 40).

Magdalena del Mar configura-se como um lugar ambivalente, no qual se constroem ligações afetivas vitais, mas onde o controlo e a vigilância *inter pares* são constantes, como reconhece Goyito:

²⁸⁷ A propósito da narrativa latino-americana contemporânea, Gisela Heffes refere: “Estas ficciones, por lo tanto, funcionan como una sucesión entrelazada de narrativas fragmentadas en las que se superponen las vidas sin propósito ni futuro de los jóvenes que habitan los márgenes de la sociedad” (2012: 142).

²⁸⁸ “Magdalena (Lima) ya no es la misma” (120).

²⁸⁹ Referimo-nos a “El ritual del cómputo”, “Memorias de Laura” e “Nosotros, los muertos”. No primeiro conto, a decadência do bairro é já notória aos olhos do narrador: “la ciudadela encantada que había sido Magdalena evidenciaba su decadencia” (18).

“todo lo que ocurre en este barrio, por más irrelevante o tonto que sea, tarde o temprano se sabe” (Trelles Paz 2013a: 77). El Chato experimenta, desde a sua primeira aventura pelas ruas da cidade, a pressão do coletivo: “Por eso no miró la boca del envase de Inca Kola apuntándolo como si fuera a dispararse, ni oyó las risas de triunfo que sus compañeros forzaban para mortificarlo” (16). É o seu gesto inicial, contrariando as expectativas do grupo, que sugere o protagonismo romanesco. No entanto, para a maioria dos jovens tal pressão não é superável, como se depreende do comentário de Laurita a propósito da compra de um caderno:

Claro que a mí también me gustaría tener uno de esos preciosos diarios que llevan en la portada una foto de *Garfield* (...). Pero no. ¡Qué pensarían los del barrio si me ven con una de esas cojudecitas de colores que tienen las mocosas! (29)

Os falsos companheirismos no interior do grupo são revelados graças ao tom confessional que a jovem usa no seu diário: “Me lo agarraría solo para molestarla a Mili (no sé porqué si no me ha hecho nada). A veces me siento una mierdita con ella, aunque la verdad no me importa mucho” (31).

Num espaço em que todos se observam e tudo se sabe, marcado pelo atavismo na atribuição de papéis sexuais, censura-se o desvio face à normalidade tradicionalmente estipulada, sendo os protagonistas de comportamentos considerados anómalos, como Goyito, violentados verbal e fisicamente. As desigualdades sociais e de género que caracterizam a grande cidade encontram correspondência no microcosmos de Magdalena del Mar. O bairro assemelha-se a um espaço labiríntico, “oclusivo y alienante” (Ainsa 2006: 163)²⁹⁰, onde os laços de pertença são complexos e de onde é difícil sair – “piensa, Chato: ¿acaso había escape? ¿Hacia dónde estabas caminando? ¿No sentías que avanzabas en círculos, que esos muchachos que observabas en la carretera, eran los mismos que ahora abandonabas en la playa?” (Trelles Paz 2013a: 75)

O bairro constitui, no entanto, um espaço de proteção, porquanto as personagens que tentaram uma saída permanente do seu território no intuito de concretizar um sonho, como Hudson e o irmão de Laurita, terminaram aniquilados pela grande cidade. Aplicando o princípio do “retrospective patterning” (Lundén 1999: 65) após a leitura do último conto, apercebemo-nos de que é possível reperspetivar o bairro-protagonista, concebendo-o como um espaço-tempo pré-decetivo em que os heróis existiam e o amor era ainda uma possibilidade. “Nosotros, los muertos”, conto fundador dominado por um tom nostálgico, convida a uma releitura das demais narrativas breves à luz de uma tal perspetiva. A “micropólis” (García Canclini 1997: 112), constituída pelo pedaço de rua onde os jovens viviam – “ese

²⁹⁰ “El lugar era enorme y no tenía forma definida, parecía un laberinto sórdido de miseria, un bosque de muros sin dirección” (19).

montículo de tierra que formaba nuestra esquina” (Trelles Paz 2013a: 119) ²⁹¹ –, representa, retrospectivamente, para El Chato adulto, uma proteção face à grande cidade e, sobretudo, às desilusões decorrentes do crescimento – “ansío volver al terreno donde estábamos protegidos por fronteras de cristal” (120), confessa o jornalista-narrador.

6.2.2. Da cidade hostil à cidade-selva

A cidade de Lima construída no romance identifica-se com uma cidade hostil, aglomeração que se constitui “en un nuevo infierno”, onde “los hombres son los nuevos desheredados de la tierra, residuos de una sociedad substancialmente injusta y antidemocrática” (Prada Trigo 2015: 50). El Chato considera, de facto, que foi a grande cidade a responsável pela morte (literal ou metafórica) de Guajira, Cadete e Hudson, bem como pela sua própria estagnação: “la estúpida esperanza de creer que existe una salida y que terminaremos felices nuestros días antes de que esta maldita ciudad, que ojalá se pudra en el mismo infierno, nos entierre” (Trelles Paz 2013a: 122).

A cidade por onde deambulam os jovens, identificados, em diversos momentos e por diferentes vozes narrativas, com mortos-vivos – “Todos nosotros estamos muertos, Laurita, y fuimos educados para el fracaso” (122) –, é caracterizada por fortes dissensões étnico-sociais e pela existência de “espaços vetados” (Bauman 2012: 109). A dificuldade de acesso a determinados locais de divertimento noturno comprova a segmentação que domina a cartografia urbana. Para participar na festa de aniversário onde Guajira acabará por ser assassinado, apenas os jovens brancos do grupo deviam ir falar com os seguranças da discoteca: “la idea general era que ellos daban la cara porque, en Lima, el cholo escucha al blanco pero nunca a otro cholo” (Trelles Paz 2013a: 82). A herança da estratificação colonial permanece de forma evidente nesta sociedade: “el muchacho rubio (...) no deja de mirarte con ese desprecio de casta que tanto te mortifica” (83).

A cidade textual constrói-se, desde o primeiro conto, em torno de uma arquitetura que reflete (e promove) a diferenciação social: “Partieron a pie descendiendo por Libertad en dirección al Miguel Grau, la escuela de las empleadas en Magdalena del Mar. (...) Dejaron atrás el Carlos Cueto Fernandini, colegio particular que cobijaba a vagos y artistas” (17). Perante o olhar do então jovem El Chato, não deixam de se fazer notar as “ilhas-fortalezas”, propriedade de uma minoria de privilegiados: “edificios modernos se erigían con sus enormes portones automáticos y sus candados múltiples” (19). O percurso iniciático do

²⁹¹ A propósito de Dogo, refere o narrador: “no había acabado la secundaria ni tenía intenciones de hacerlo. Su vida era la esquina” (15).

protagonista é acompanhado pela constatação progressiva da degradação urbana: “la suntuosidad de las casonas se intercalaba con tugurios mimetizados donde se distribuían familias numerosas” (18).

A Lima representada em *Hudson el redentor* identifica-se com uma cidade-selva, onde o Estado é conotado com a repressão brutal, típica de um regime ditatorial, ou associado à criminalidade, de que é exemplo o ex-polícia que vende “la cocaína más adulterada de Magdalena” (36). Nesse território extenso e labiríntico, em que o espaço público é ocupado pelo comércio e consumo de estupefacientes ou pelos homicídios premeditados, os jovens, alheados politicamente e narcotizados pela oferta de divertimentos-espetáculos, acabam por assumir comportamentos bestializados. É também nesta cidade que o amor e a saudade se comunicam através de um programa de rádio, como faz Rebeca, ou pela enunciação que se sabe sem resposta, no caso de Goyito. Tais dificuldades de entrosamento e de comunicação com os outros, associadas às fronteiras geográfico-sociais que cindem os espaços da cidade de Lima, são traduzidos de forma hábil pelo processo de justaposição narrativa de unidades contísticas com fronteiras claramente delimitadas.

Capítulo 7 – Entre as partes e o todo

Os autores do *corpus* revelaram – ou têm revelado – ao longo dos seus percursos criativos, apetência pela serialidade narrativa, o que é indiciado, desde logo, pelo trânsito de algumas personagens entre obras²⁹². Enquanto Diego Trelles Paz publicou, nos últimos anos, *Bioy* e *Procesión infinita*, romances que, nas suas palavras, integrarão uma futura trilogia²⁹³, Carlos Fuentes perspetivou, a partir de determinado momento, as suas obras narrativas como fazendo parte de um magno edifício romanesco, ao qual atribuiu a designação de *La edad del tiempo*. Relativamente a Manuel Mujica Lainez, ele próprio designou um conjunto de romances seus dedicado a Buenos Aires como “ciclo de novelas” (cf. Soler Serrano 1976)²⁹⁴.

Procurámos, ao longo deste estudo, nomear e conceber um lugar específico a partir do qual mais produtivamente se lessem as quatro obras do *corpus*, na expectativa de que tal espaço conceptual fosse profícuo para a leitura de outros textos de natureza similar. Tal como pressentia o filho de Andrés Aparicio em *Agua quemada*²⁹⁵, nomear constitui sempre um ato arriscado, agravando-se tal situação quando a realidade a designar abrange grupos relativamente heteróclitos de elementos que partilham propriedades comuns. Cremos que os traços fundamentais por nós propostos para distinguir o romance compósito do ciclo de contos, sustentados numa perspetiva horizontal de análise genológica, constituem um primeiro passo no sentido de delinear as fronteiras, porosas e instáveis, de um subgénero romanesco até ao momento ignorado pela crítica espanhola e hispano-americana e pouco estudado, enquanto tal, pelos especialistas norte-americanos.

Desde a obra inaugural de Maggie Dunn e Ann Morris (1995), o romance compósito tem permanecido numa espécie de limbo epistemológico, sendo as obras literárias que para nós participam desse subgénero romanesco abrangidas por designações pouco precisas que não dão conta das suas especificidades compositivas nem dos respetivos efeitos de leitura. Por esse motivo, torna-se difícil, quando não extenuante, a análise de textos críticos sobre formas narrativas compósitas, devido à ambiguidade conceptual neles subjacente e à consequente equiparação de obras de categorias diversas por meio de uma mesma designação. Referimo-nos a textos distintos como, por exemplo, *Cathedral*, de Raymond Carver, e *Love Medicine*, de Louise Erdrich, ou *The Wide Net and Other Stories* e *The Golden Apples*, de Eudora Welty (cf. Kennedy 1995, Lundén 1999).

²⁹² Cf. *supra*, p. 44, 94, 147.

²⁹³ “*La Procesión infinita* es más bien humorístico, un poco juvenil. (...) Es la segunda parte de una trilogía que empieza con *Bioy*” (Trelles Paz 2018).

²⁹⁴ Oviedo concebe como um ciclo dois romances de Mujica Lainez sobre “la alta burguesía argentina” – *La casa* e *Invitados en “El Paraíso”* (2012: 98).

²⁹⁵ “Bernabé tuvo una idea. Que este lugar no tuvo nombre porque era algo así como todo lo que fue la ciudad grande, aquí estaba lo peor de la ciudad y puede que lo mejor también, (...) y por eso no pudo tener un nombre especial” (92).

Ainda que partilhe com as narrativas de comunidade características como o protagonismo concedido ao espaço e a construção paratática, o romance compósito tende a afastar-se daquele formato narrativo em alguns aspetos cruciais. Para além do facto de as histórias se situarem predominantemente em espaços urbanos²⁹⁶, emergem da leitura do romance compósito alguns protagonistas individuais, como El Chato, na obra de Trelles Paz, ou José Francisco e Emiliano Barroso, em *La frontera de cristal*. Tais figuras, com as quais os narradores parecem partilhar perspectivas ideológicas, dialogam, por contraposição, com os protagonistas compósitos dos respetivos romances – os jovens de Magdalena del Mar e os indivíduos que circulam pela região fronteiriça. Note-se que tal diálogo contrastivo entre uma personagem e o mundo que a rodeia constitui uma característica distintiva do romance relativamente à epopeia (cf. García Peinado 1998). Nos contos que integram o romance compósito, narram-se eventos extraordinários mais do que o simplesmente banal, terceiro aspeto em que as obras que participam deste subgénero divergem das narrativas de comunidade, concebidas enquanto “fictions about modes of life that are collective, continuous, and undramatic” (Zagarell 1988: 505).

À semelhança do que sucede no romance compósito, no ciclo de contos “[t]he discovery of connections (...) remains the reader’s function and enhances the pleasure of the text” (Kennedy 1995: 196). No entanto, a procura de uma coerência estética a reunir as partes constituintes de uma série narrativa fundamenta-se na tendência natural do ser humano de perspetivar a unidade a partir de uma confluência dispersa de elementos, princípio de leitura operativo em qualquer coleção textual (cf. Audet 2014). Esse traço acentua-se no ciclo de contos, graças à existência de constantes temático-formais sugerindo aproximações entre os vários textos justapostos. Tais constantes, designadas por Dunn e Morris (1995) como princípios organizativos, compreendem, para a maioria dos críticos, o espaço, as personagens e os temas.

Nas obras situadas no centro do campo paradigmático abrangido pela série narrativa que o ciclo de contos constitui desenha-se um determinado espaço geográfico e social, sem que tal pressuponha a existência de uma unidade narratológica baseada no princípio de transformação de uma situação inicial (narrada no primeiro conto) numa situação final (explicitada no último texto). A presença ou a ausência de uma unidade narratológica, que fundamenta a distinção entre romance compósito e ciclo de contos, permite diferenciar as duas obras matriciais destas formas narrativas: *Winesburg, Ohio* e *Dubliners*. Nalguns casos, de que a obra pioneira de Sherwood Anderson é exemplo, a configuração da macronarrativa decorre unicamente da constatação, no final da leitura, de uma alteração entre as situações inicial e final: a partida de George Willard, depois da vivência de uma série de aventuras, ocorridas no mesmo espaço, mas não relacionáveis cronologicamente. *Dubliners* apresenta um conjunto

²⁹⁶ Trata-se de uma característica não obrigatória, como demonstram *The Pastures of Heaven*, de John Steinbeck, *The Golden Apples*, de Eudora Welty, e *El desapego es una manera de querernos*, de Selva Almada.

de quinze contos situados em Dublin no mesmo tempo histórico. Apesar de partilharem temas como a morte ou a epifania, os contos justapostos não permitem, ao leitor, delinear uma intriga central a uni-los, sendo a repetição de personagens um procedimento meramente residual.

Ao contrário do ciclo de contos, o romance compósito corresponde a uma macronarrativa na qual se delinea uma intriga central de natureza episódica tendente a um desenlace. A construção da unidade romanesca decorre da convocação de mecanismos de progressão e de encerramento narrativos. Estes concretizam-se pelo diálogo mantido entre o primeiro e o último contos assim como pela natureza recoletiva deste. A consciência de um *terminus* permite ao leitor o exercício de um olhar retrospectivo configurador de uma unidade – “endings marked by narrative closure arise out of the mind’s natural inclination to convert the raw contingency of events into a shape that conveys order and meaning” (Herman, Jahn & Ryan 2005: 66)²⁹⁷. Em princípio, como sucede em *Hudson el redentor* e nos dois romances de Carlos Fuentes estudados, o conto fundador situado no final do volume suscita “a readjustment of the whole work” (Lundén 1999: 88).

O conto derradeiro contribui de forma determinante para a construção da unidade narratológica, promovendo um reajustamento das hipóteses de leitura construídas ao longo do processo de descodificação. Note-se que o efeito de encerramento decorre da existência de mecanismos textuais concretos com os quais o leitor coopera: “Closure is (...) located not merely in the reader’s experience but also in the text, as a function of the intentions of the author” (Lundén 1999: 56). Tal reajustamento hermenêutico desencadeado pelo último conto não deve implicar uma alteração radical do horizonte de expectativas, caso em que o que se obtém é o questionamento da hipotética configuração unitária pressentida ao longo da leitura, como ocorre em *Los funerales de la Mamá Grande*²⁹⁸.

O romance compósito constitui uma macro-unidade narrativa cuja intriga é passível de ser sintetizada, operação que o ciclo de contos, desprovido de textos fundadores no início e no final do volume, dificilmente permite:

seule la notion de structure nous permet d’appréhender l’ensemble, et non une succession de détails, la totalité, non des miettes, une combinaison, non un mélange. C’est grâce à elle que notre lecture est globale et qu’elle a une mémoire (Tadié 1990: 83; sublinhado nosso).

²⁹⁷ Luscher explicita o que Philip Stevick designa como “pattern-making faculties”: “The impulse to enclose is a basic property of the mind. And consequently, the impulse to shape narratives into patterns is simply the result of the human perceptions that lie at its basis” (1989: 155).

²⁹⁸ O conto epónimo, situado no final do volume, distingue-se dos demais pela extensão e, sobretudo, pelo tom onírico-fantástico com que o narrador descreve a figura absolutamente extraordinária da “Mamá Grande”.

As obras que participam deste subgênero romanesco, tanto quanto podemos concluir a partir dos estudos de caso apresentados, constituem narrativas fechadas²⁹⁹.

A progressão narrativa que culmina no conto final do romance compósito constrói-se a partir do cruzamento de dinâmicas de leitura sequenciais e cíclicas³⁰⁰. Note-se que entendemos este último termo tanto no sentido de princípio de desenvolvimento multilinear ou de equivalência temática³⁰¹, como na aceção proposta, nomeadamente por Lundén, segundo a qual “in the last story there is a final resolution and a return to a beginning” (1999: 37).

A dimensão sequencial evidencia-se em *Misteriosa Buenos Aires* graças à disposição cronológica dos contos no volume, emergindo uma unidade narrativa de tendência circular graças à proximidade estabelecida entre o primeiro e o último textos³⁰². Em *Agua quemada*, cuja construção se fundamenta na disposição das unidades textuais em sequencialização retórica, também o diálogo mantido entre o primeiro e o último contos permite encerrar um percurso narrativo de sentido circular. Relembre-se que o romance se inicia por um texto que remete para a época áurea da Revolução mexicana e termina com uma narrativa em que se alude a um episódio histórico que Fuentes identifica com o ocaso daquele movimento³⁰³. A dimensão cíclica da obra constata-se, também, graças à emergência de uma arqui-situação, constituída pela saída dos jovens protagonistas, Plutarco, Luisito e Bernabé, do espaço familiar em busca de autonomização, elemento diegético fulcral nos respetivos contos.

As narrativas finais de *Hudson el redentor* e de *La frontera de cristal* constituem contos-súmulas, nos quais culmina a progressão narrativa promovida pela disposição temporal-causal, total ou parcial, das unidades textuais. O último conto de *Hudson el redentor* encerra a narração do percurso decetivo de El Chato em demanda do amor de Laurita, dando conta, simultaneamente, da situação em que se encontram vários dos intervenientes ficcionais. A dimensão cíclica da obra decorre também da existência de uma arqui-situação, correspondente às aventuras noturnas dos jovens do bairro, de que é exemplar a relatada no texto epónimo. No conto final de *La frontera de cristal*, narra-se o homicídio de Leonardo Barroso, o “zar de la frontera norte” (31), ao mesmo tempo que se assiste à rutura simbólica da linha de fronteira que lhe garantia a opulência e a sobrançeria. O diálogo entre essa e outras narrativas breves do volume permite entrever a natureza cíclica, não propriamente da intriga romanesca, mas da História

²⁹⁹ “Ce qui sépare (...) la structure ouverte de la structure close, c’est que les morceaux en lesquels elle se décompose ne sont pas assemblables, ne peuvent être reconstruits en une unité” (Tadié 1990: 111).

³⁰⁰ “Creo que (...) existe una escritura en ciclo o secuencia que es la producida por el autor, y una lectura cíclica o secuencial que es la producida por los lectores” (Pollastri 2006: 108).

³⁰¹ Cf. *supra*, p. 25.

³⁰² Cf. *supra*, p. 73.

³⁰³ Cf. *supra*, p. 108.

da região fronteiriça, graças à recorrência de situações como a desigualdade social em território mexicano.

Enquanto macronarrativa, o romance compósito caracteriza-se por uma “atitude novelística” (Mourão-Ferreira 1992: 19) associável à efabulação de percursos, individuais ou coletivos, inevitavelmente inscritos na História: “Ha habido tempos sin novelas, pero nunca ha habido una novela sin tiempo” (Fuentes 1993: 38). A preocupação em dar sentido aos efeitos da passagem do tempo sobre determinado território e respetivos habitantes não avulta da leitura dos ciclos de contos, obras nas quais, em termos macrocompositivos, a mudança não se inscreve como eixo temático-discursivo estruturante. No plano macrossintático, o que manifestamente diferencia o romance compósito da série narrativa em que consiste o ciclo contístico é a possibilidade de no primeiro se conferir sentido à passagem do tempo. Deve notar-se, a este propósito, o sentido claramente decetivo que esta assume nos quatro romances estudados.

Um aspeto comum às quatro obras do *corpus* é a delimitação de um quadro histórico no qual se situam as narrativas breves, o qual pode corresponder aos anos da ditadura de Fujimori no Peru (*Hudson el redentor*), ao protagonismo secular da aristocracia terratenente na Argentina (*Misteriosa Buenos Aires*), ou a períodos mais ou menos longos da História do México (*La frontera de cristal*, *Agua quemada*).

Em vários dos contos que constituem *Misteriosa Buenos Aires*, assiste o leitor à narração da decadência de um grupo social desde a sua atribulada instalação no que será a futura capital da Argentina até inícios do século XX, aquando da consolidação de uma burguesia urbana, enriquecida, porventura, graças ao *boom* das exportações (cf. Chasteen 2016: 195). Em *Agua quemada*, o processo compositivo correspondente à justaposição de quatro contos específicos e associado a elementos paratextuais permite ao leitor atribuir um sentido progressivo de decadência à História da Cidade do México, aglomeração urbana em rutura com a harmonia cosmológica vigente no período pré-hispânico e com os princípios que nortearam um determinado acontecimento político do século XX. Em *La frontera de cristal*, a amplitude temporal da matéria narrativa é bastante maior, revelando-se, após a leitura do monólogo totalizante (cf. Gyurko 2007: 361) que faz parte do último conto, uma preocupação do narrador em dar sentido ao tempo decorrido, na região fronteiriça, desde as origens geológicas até ao presente enunciativo, momento de crise em que urgia recuperar ensinamentos dos povos ameríndios. Em *Hudson el redentor*, o fracasso geracional constitui um tópico recorrente na maioria das narrativas breves, isotopia acentuada após a leitura do conto final em que são dados a conhecer ao leitor os percursos decetivos de algumas personagens ao chegar à idade adulta.

O processo compositivo de justaposição de contos no âmbito de uma unidade romanesca permite sublinhar uma certa aleatoriedade do devir histórico, tal como pudemos constatar a propósito de

Misteriosa Buenos Aires. Após a leitura deste romance, a evolução ficcionada da capital argentina emerge fragmentada pelos “*intersticios de sin razón*” (Alazraki 1990: 29) sugeridos pelos vazios cronológicos que delimitam cada conto. A aleatoriedade referida é transponível, do ponto de vista ficcional, para os percursos individuais das personagens, como verificámos em *Hudson el redentor*³⁰⁴.

Recuperando a questão fundamental de investigação – o que pode o romance compósito contar que não pode ser contado de outra maneira? –, permitimo-nos concluir o que a seguir se expõe. O género romanesco tem demonstrado uma inegável capacidade de adaptação às mudanças histórico-sociais ao longo dos séculos. O romance compósito, tanto pelas características das unidades textuais que o constituem como pela forma de as combinar, configura-se enquanto subgénero particularmente hábil na representação das metrópoles hispano-americanas contemporâneas e no relato das dinâmicas sociais que as caracterizam. Graças ao processo compositivo de justaposição de unidades contísticas, formalmente adequado à representação de territórios urbanos socialmente fraturados e geograficamente dispersos, o género romanesco encontra-se promovido – parece-nos – nas suas possibilidades expressivas de representação do mundo.

O princípio de leitura fundamental associado pela crítica às formas narrativas compósitas – a interdependência do todo e das partes – encontra-se presente apenas no subgénero em estudo, se entendermos por todo a unidade narratológica. Se é certo que as narrativas breves constituem o fundamento estrutural do ciclo de contos, não é menos verdade que é apenas no romance compósito que o leitor consegue reconstruir uma intriga, unindo, pelo menos, o primeiro ao último textos.

Ao contrário do que sucede, em geral, no romance fragmentário, no romance compósito a unidade narratológica não se concebe em detrimento da autonomia das partes³⁰⁵, aspeto formal que não pode deixar de ter consequências ao nível da construção de sentidos durante a leitura. Ao longo do nosso estudo, procurámos refletir sobre as implicações semânticas decorrentes do facto de a construção romanesca se fundamentar na justaposição de unidades textuais constituídas por contos. Contrariamente ao romance fragmentário, a potencial completude e autonomia de cada unidade, sugerida por elementos paratextuais, fundamenta-se, no subgénero em estudo, no plano temático-discursivo, contribuindo tal facto para uma leitura continuamente ritmada pela ideia de fronteira. A consciência dos limites textuais acentua-se, para o recetor, devido à natureza ampla e não resolúvel das elipses circundando cada conto. Concorre, também, para o ritmo sincopado de leitura a relativa brevidade de cada unidade textual, “favorable à une appropriation rapide” (Audet & Dufour 2010: 34) por parte do leitor, e a inequívoca consciência da sua finitude. Importa não esquecer que no conto, género literário

³⁰⁴ Cf. *supra*, p. 152.

³⁰⁵ “(...) the autonomy of each story is never sacrificed for the coherence of the larger whole” (Lundén 1999: 81).

caracterizado pela concentração narrativa, o escritor usa dos meios disponíveis tendo em vista a construção de um desenlace³⁰⁶.

À imagem do conto, que não perde a sua estrutura genológica quando justaposto a outros no volume não se deixando ler apenas como um episódio romanesco³⁰⁷, as fraturas que cindem tanto as personagens, no relacionamento com os outros, como as cidades textuais, na sua organização geográfico-social, permanecem indeléveis no final da leitura do romance: “In a genre marked by formal breaks that (...) signal social differences or psychological distances, gaps between characters can never be entirely marked by the semblance of community” (Kennedy 1995: 196).

O processo compositivo de justaposição narrativa próximo da colagem modernista contribui para cartografar, com acuidade, as vivências na cidade-selva contemporânea, na qual indivíduos se justapõem no mesmo território sem construírem relações de entrelaçamento comunitário (cf. Neira 1997). As elipses inerentes à construção do romance compósito contribuem para representar, como tivemos oportunidade de assinalar, as fraturas sociais, familiares e as profundas dificuldades de comunicação sentidas pelos habitantes das cidades textuais, tópico de inspiração modernista presente na narrativa atual³⁰⁸ – “Contemporary cycles continue what *Winesburg* and other modernist cycles initiated: the inner lives of individuals cannot be expressed. Subjectivity continues to be incommunicable – always to others and often internally” (Smith 2018: 42). O princípio de construção característico deste subgénero revela-se, também, certo na representação da extensão e do descentramento geográficos típicos da cidade-região. Tendo em conta que “Ya no existe la ciudad sino las ciudades en la ciudad” (Locane 2016: 106), o romance compósito contempla – parece-nos – os elementos e os mecanismos adequados para narrar as dinâmicas sociais que relacionam as partes e um todo urbano cada vez mais difícil de delimitar geograficamente.

Permitimo-nos concluir ainda que a dinâmica de leitura que associa, sem os anular, as partes e o todo – característica deste subgénero romanesco que o distingue dos géneros e subgéneros narrativos mais próximos – sugere os mecanismos sociais fraturantes e congregadores que necessariamente configuram as relações sociais nas metrópoles. Cremos que tal dinâmica entre o todo e as partes evoca não só o encapsulamento do habitante citadino, mas também a inevitável necessidade de diálogo com o outro na construção de uma saudável convivência social: “the genre embodies an insistently paradoxical semblance of community in its structural dynamic of connection and disconnection” (Kennedy 1995: 195)³⁰⁹.

³⁰⁶ “(...) brevity is quite rich in implications. (...) It will lead to a greater preoccupation to the end” (Prince 1993: 328).

³⁰⁷ Cf. *supra*, p. 19.

³⁰⁸ Para uma breve caracterização da ficção pós-modernista, que herda mecanismos operativos no romance compósito, como a fragmentação e a colagem, cf. Lewis 2011: 169-181.

³⁰⁹ O que Ian Reid considera ciclo de contos promove “a superficial appearance (and indeed the ideal possibility) of communal wholeness, and an underlying actual separateness” (1977: 48).

É o diálogo entre as unidades e a totalidade, imprescindível para a construção de sentidos no plano da leitura³¹⁰ como no da realidade extraficcional, que o romance compósito melhor que outro subgénero narrativo parece formalmente sugerir – “el lugar/comunidad es una metáfora de la estructura del propio ciclo: un universo coherente que está no obstante formado por individuos a la vez independientes y dependientes de los demás” (Antonaya Núñez-Castelo 2000: 443). O subgénero romanesco estudado constitui uma forma justa, não só para representar a cidade enquanto “montón de palabras rotas” (Paz 2004), mas também para projetar a harmonização de um todo compósito, fenómeno próximo do que García Canclini designa por hibridização³¹¹.

Devemos notar que esta última extrapolação de sentidos a partir da dinâmica de leitura fundamental do subgénero romanesco assume maior pertinência em *La frontera de cristal* e *Agua quemada*, obras nas quais a necessidade de superação verbal de fronteiras intersubjetivas no ensejo de se recuperarem laços comunitários ancestrais ou de se reivindicarem direitos de cidadania é formalizada por algumas personagens. Na perspetiva de Carlos Fuentes, único autor que inscreve, de forma explícita, nos subtítulos das obras a sua consciência genológica, o romance compósito constituiria certamente um veículo expressivo de excelência para narrar as sociedades urbanas contemporâneas, feitas de desagregação comunitária e do inevitável desejo de (re)união. É nesta capacidade de propor “otra manera de ver el universo creado por la ficción” (Antonaya Núñez-Castelo 1999: 336), aliada ao uso de um conjunto de procedimentos narrativos que renovam as potencialidades do género romanesco, que se fundamenta – quanto a nós – a (relativa) autonomia genológica das obras analisadas neste estudo.

Temos consciência do carácter provisório das presentes conclusões, formuladas a partir da leitura de um conjunto específico de obras – *corpus* que urge ser alargado em posteriores investigações. Julgamos pertinente e necessária, em futuros estudos sobre as formas narrativas compósitas, a integração de textos de outros sistemas literários que não os aqui tidos em conta, bem como o alargamento dos formatos narrativos de comparação, considerando, por exemplo, os ciclos de microficcões, publicados ou não em volumes autónomos³¹². Destacamos, a título exemplificativo, “Casa de geishas” (1992), que faz parte da publicação homónima de Ana María Shua, em que se representa, em tom onírico-fantástico, o mesmo espaço – um prostíbulo.

Podemos mencionar também, ainda a título de exemplo, *A Ilha Fantástica* (1994), de Germano Almeida, obra que, a nosso ver, pode ser lida em diálogo com as formas narrativas compósitas. Volume

³¹⁰ “(...) one may read a sentence, thinking mostly about the individual story, and suddenly, in the next sentence, be forced to remember a similar incident or image in the previous story” (Mann 1989: 18).

³¹¹ “(...) la hibridación no es sinónimo de fusión sin contradicciones” (García Canclini 2001: 14); “La hibridación, como proceso de intersección y transacciones, es lo que hace posible que la *multiculturalidad* evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en *interculturalidad*” (20).

³¹² “(...) short story cycles consisting not only of ‘formal short stories’ – whatever that may mean – but of a variety of short texts, can continue to function as short story cycles” (Duyck 2014: 85; cf. Zavala 2005, Noguero 2006 e Pollastri 2006).

constituído pelo encadeamento de um conjunto de crónicas, anteriormente publicadas pelo autor em jornais e retrabalhadas para o efeito, *A Ilha Fantástica* retrata o quotidiano dos habitantes de uma pequena povoação na Ilha da Boavista durante o Estado Novo. No romance (designação que acompanha o título do livro), desprovido de um protagonista individual, as diferentes histórias encadeiam-se graças à mimetização de uma enunciação oral. A inexistência de fronteiras gráficas a delimitar as unidades textuais, não correspondendo a divisão por capítulos a tal delimitação, projeta metaforicamente os laços que unem os indivíduos desta comunidade reunida em torno da oposição ao administrador colonial.

Estamos cientes da persistente dificuldade em estabelecer fronteiras genológicas claras entre publicações literárias constituídas pela justaposição de contos. Se a nossa opção recaiu na distinção entre a unidade macronarrativa e a serialidade no interior de um volume, foi por acreditarmos que esse constitui um traço distintivo fundamental ao nível dos processos de receção e operativo, como ponto de partida, para futuras investigações. Esperamos que o presente estudo possa contribuir para a integração do romance compósito em estudos teóricos sobre a narrativa e para a sua mais precisa distinção relativamente ao ciclo de contos (cf. Herman, Jahn & Ryan 2005)³¹³. Constituindo o conhecimento genológico um elemento fundamental para a receção literária – “genre directs the ways in which we *write*, *read* and *interpret* texts” (Pyrhönen 2007: 109) –, aspiramos a que o presente ensaio contribua para aprofundar e estimular a interpretação das obras estudadas, suscitando a descoberta de até aqui insuspeitadas afinidades no âmbito destes como doutros sistemas literários.

³¹³ A recente obra de Carlos Reis (2018) dedicada aos estudos narrativos contempla entradas para alguns subgéneros romanescos (romance de formação, romance de tese, romance cor-de-rosa...), sem nunca evocar o romance compósito ou o ciclo de contos. Este facto confirma o geral alheamento da crítica portuguesa relativamente às formas narrativas compósitas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AÍNSA, Fernando

2002. “¿Espacio mítico o utopia degradada? Notas para una geopoética de la ciudad en la narrativa latinoamericana” in Javier de Navascués (ed.) *De Arcadia a Babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert. 19-40.

2006. *Del topos al logo: propuestas de geopoética*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

2010. “Palabras nómadas. Interdependencias en la nueva narrativa latinoamericana”. *Caravelle*, 95, 195-211. Disponível em www.jstor.org/stable/25822166. Último acesso em 20.6.2019.

ALAZRAKI, Jaime

1990. “¿Qué es lo neofantástico?” *Mester* [on line], XIX: 2, 21-33, <escholarship.org/uc/item/7j92c4q3>. Último acesso em 20.6.2019.

ALBIZU YEREGUI, Cristina

2012. “Los girasoles ciegos en la encrucijada del género literario”. *Boletín Hispánico Helvético*, 20, 63-89. Disponível em www.academia.edu/8311618/_Los_girasoles_ciegos_en_la_encrucijada_del_genero_literario. Último acesso em 20.6.2019.

ALCINA FRANCH, José

1995. “Lenguaje metafórico e iconografía en el arte mexica”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* [en línea], XVII: 66, 7-44, <www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie>. Último acesso em 20.6.2019.

ALLENDE, Isabel

2014. *Cuentos de Eva Luna*. Barcelona: Debolsillo.

ALMADA, Selva

2014. *Chicas muertas*. Barcelona: Random House.

2015. *El desapego es una manera de querernos*. Barcelona: Random House.

ALMEIDA, Germano

2018. *A Ilha Fantástica: Romance*. Lisboa: Caminho.

ALTISENT, Marta E.

2006. "Ciclos, series y sagas en el cuento español moderno". *Primeras Noticias: Revista de Literatura*, 220, 31-36. Disponível em www.centrocp.com/ciclos-series-y-sagas-en-el-cuento-espanol-moderno/. Último acesso em 20.6.2019.

ANDERSON IMBERT, Enrique

2006. "Abriendo camino: una primera definición de los ciclos cuentísticos" in Pablo Brescia & Evelia Romano (eds.) *El ojo en el caleidoscopio*. México: UNAM. 47-77.

ANDERSON, Sherwood

1993. *Winesburg, Ohio*. New York: Penguin Books.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner

1977. *O Nome das Coisas*. Lisboa: Moraes Editores.

ANTONAYA NÚÑEZ-CASTELO, María Luisa

1999. "Plasmando una visión fragmentada: *Obabakoak* como ciclo de cuentos". *RILCE: Revista de Filología Hispánica* [en línea], 15:1, 335-343, <www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/rilce/issue/archive>. Último acesso em 20.6.2019.

2000. "El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española". *RILCE: Revista de Filología Hispánica* [en línea], 16:3, 433-478, <www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/rilce/issue/archive>. Último acesso em 20.6.2019.

ARANGO, Arturo

2001. *El libro de la realidad*. Barcelona: Tusquets.

AUDET, René

2014. "To Relate, to Read, to Separate: A Poetics of the Collection and A Poetics of Diffraction". *Interférences littéraires/Littéraire interférenties* [en ligne], 12, 35-45, <www.interferenceslitteraires.be/nr12>. Último acesso em 20.6.2019.

AUDET, René & Geneviève DUFOUR

2010. "De la représentativité à la singularité. Fonctions de l'anthologie et du collectif de nouvelles". *Voix et Images*, 35, 2: 104, 27-42.

AUGÉ, Marc

1992. *Non-Lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.

1998. "Lugares y no lugares de la ciudad" in AAVV. *Actas del Tercer Congreso Chileno de Antropología*. I. Temuco: Colegio de Antropólogos de Chile A.G. 211-216.

BALDICK, Chris

2015. *Oxford Dictionary of Literary Terms*. 4th ed. Oxford: Oxford University Press.

BALTASAR, Aurore

2004. "'Un granadero': manuscrito de Manuel Mujica Lainez". *Estudios: Revista del Centro de Estudios Avanzados* [en línea], 15, 221-235, <revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/issue/archive>. Último acesso em 15.3.2019.

BARRAZA JARA, Eduardo

1996. "Misteriosa Buenos Aires de Manuel Mujica Lainez: sobre la historia y la recepción y producción de la literatura en América". *Alpha: Revista de Artes, Letras y Filosofía* [en línea], 12, 41-55, <alpha.ulagos.cl/index.php/component/k2/item/45-alpha-n-12-1996>. Último acesso em 15.3.2019.

2009. "Sobre las configuraciones de la metaficción historiográfica en *Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Lainez". *Hipertexto: Online Journal*, 9, 115-123, <www.utrgv.edu/hipertexto/en-us/all-issues/index.htm>. Último acesso em 15.3.2019.

BATTISTEL, Claudia

2017. "El inmigrante en la geografía imaginaria de *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes". *AnMal electrónica*, 43, 131- 150, < www.anmal.uma.es/AnMal43/indice.htm>. Último acesso em 15.3.2019.

BAUMAN, Zygmunt

2012. "Confiança e Medo na Cidade" in Susana Araújo, Ana Raquel Fernandes & Sandra Bettencourt (eds.) *(In)seguranças no Espaço Urbano: Perspetivas Culturais*. Vila Nova de Famalicão: Húmus. 105-109.

BENEDETTI, Mario

1968. "Tres géneros narrativos" in *Sobre arte y oficios*. Montevideo: Editorial Alfa. 9 pp. Disponível em pt.scribd.com/document/384187226/Benedetti-3-Generos-Narrativos. Último acesso em 20.6.2019.

1977. *Con y sin nostalgia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

2001. *Montevideanos* in *Esta mañana. Montevideanos*. Madrid: Alfaguara. 103-268.

BIRCKEL, Maurice

1993. "Sauveurs, substituts, vicaires: à propos de deux récits de Carlos Fuentes, dans *Agua quemada*". *Bulletin Hispanique*, 95:1, 29-57. Disponível em www.persee.fr/collection/hispa. Último acesso em 20.6.2019.

BOLDY, Steven

1997. "Agua quemada de Carlos Fuentes: cuento y cuarteto". *América: Cahiers du CRICCAL*, 18:1, 203-211. Disponível em www.persee.fr/collection/ameri. Último acesso em 20.6.2019.

2000. "Lo real fronterizo en *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes". *América: Cahiers du CRICCAL*, 25, 83-93. Disponível em www.persee.fr/collection/ameri. Último acesso em 20.6.2019.

2011. *The Narrative of Carlos Fuentes: Family, Text, Nation*. Manchester: Manchester University Press.

2012. "De la afrenta al melodrama: la familia, la violencia y el crimen en las últimas obras de Carlos Fuentes". *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 28: 2, 243-263. Disponível em www.jstor.org/stable/10.1525/msem.2012.28.2.243. Último acesso em 20.6.2019.

BOLING, Becky

1989. "Parricide and revolution in Fuentes's 'El día de las madres' and 'Gringo viejo'". *Hispanófila*, 95, 73-81. Disponível em www.jstor.org/stable/43808220. Último acesso em 20.6.2019.

BORGES, Jorge Luis

1998. *Obra poética 1*. Madrid: Alianza Editorial.

2014. *Biblioteca Pessoal*. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Quetzal.

BOSCH, Juan

1993. "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos" in Carlos Pacheco & Luis Barrera Linares (eds.) *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores. 363-370.

BRESCIA, Pablo

2004. "Review: *Hudson el redentor (Y otros relatos edificantes sobre el fracaso)* de Diego Trelles Paz". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 33: 1, 180-182. Disponível em www.jstor.org/stable/29741864. Último acesso em 20.6.2019.

BRESCIA, Pablo & Evelia ROMANO

2006. "Estrategias para leer textos integrados" in Pablo Brescia & Evelia Romano (eds.) *El ojo en el caleidoscopio*. México: UNAM. 7-44.

BROUCKMANS, Debbie

2015. *The Short Story Cycle in Ireland: From Jane Barlow to Donald Ryan*. Tese de doutoramento apresentada à Katholiek Universiteit Leuven. Faculteit Letteren. Disponível em lirias.kuleuven.be/1807900. Último acesso em 15.3.2019.

CABRERA INFANTE, Guillermo

1996. *El delito por bailar el chachacha*. Madrid: Alfaguara.

CALVINO, Italo

2019. *Os Amores Difíceis*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

CAMACHO DELGADO, José Manuel

1999. "Ulrico Schmidel y Mujica Lainez: Cronistas de la fundación de Buenos Aires". *Revista Hispánica Moderna*, 52: 1, 125-134. Disponível em www.jstor.org/stable/30203555. Último acesso em 20.6.2019.

CAPEL, Horacio

1975. "La definición de lo urbano?" *Estudios Geográficos*, 138:139, 24 pp.

CARRILLO TOREA, Guadalupe Isabel

2003. "La noción de urbe en la narrativa latinoamericana actual: la ciudad latinoamericana en el discurso literario". *III Congreso de Pensamiento Latinoamericano: La construcción de América Latina* [en línea] <ceilat.udenar.edu.co/?page_id=451>. 13 pp. Último acesso em 20.6.2019.

2006. "La ciudad latinoamericana: constitución cultural". *Espacios Públicos*, 9: 17, 367-375. Disponível em www.redalyc.org/articulo.oa?id=67601722. Último acesso em 20.6.2019.

CARVALHO, Bernardo

2002. *Nove Noites*. Lisboa: Cotovia.

CARVER, Raymond

2009. *Cathedral*. London: Vintage Classics.

CASTILLO, Debra A.

2000. "Fuentes fronterizo". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 4, 159-174. Disponível em www.jstor.org/stable/20641501. Último acesso em 20.6.2019.

CAVESTANY, Juan

1996. "Carlos Fuentes retoma el tema de la emigración en su último libro 'La frontera de cristal'". *El País*, 12.6. Disponível em elpais.com/diario/1996/06/12/cultura/834530414_850215.html. Último acesso em 15.3.2019.

CAZENAVE, Michel (ed.)

1996. *Encyclopédie des symboles*. Paris: Librairie Générale Française.

CHANDLER, Daniel

1997. "An Introduction to Genre Theory". [www document]. URL: [//www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf](http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf). 15 pp. Último acesso em 15.3.2019.

CHASTEEN, John Charles

2016. *Born in Blood & Fire: A Concise History of Latin America*. 4th edition. New York/London: W.W. Norton & Company.

CHATMAN, Seymour

1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press.

CHOIN, David

2012. "Mito, memoria, tradición e identidad en *Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Lainez". *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* [en línea], 5, 38-51, <revistes.uab.cat/mitologias>. Último acesso em 15.3.2019.

2015. *La narrativa histórica argentina de Manuel Mujica Lainez: las crónicas noveladas Aquí vivieron y Misteriosa Buenos Aires*. Tese de doutoramento apresentada à Universidad de Alicante. Disponível em rua.ua.es/dspace/handle/10045/51810. Último acesso em 15.3.2019.

CHOUHY, Adolfo A.

2004. "Crónica y literatura en 'El hambre' de Manuel Mujica Lainez". *Gamma* [en línea], 16:38, 40-45, <p3.usal.edu.ar/index.php/grammar/article/view/260>. Último acesso em 20.6. 2019.

COHEN, Ralph

2001. "Será que existem géneros pós-modernos?" in Helena Buescu, João Ferreira Duarte & Manuel Gusmão (eds.) *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 225-245.

CORTÁZAR, Julio

1971. "Algunos aspectos del cuento". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 25, 403-425. Disponível em www.cervantesvirtual.com/obra/algunos-aspectos-del-cuento/. Último acesso em 20.6.2019.

COX, Karen Castellucci

1998. "Magic and Memory in the Contemporary Story Cycle: Gloria Naylor and Louise Erdrich". *College English*, 60: 2, 150-172. Disponível em www.jstor.org/stable/378324. Último acesso em 20.6.2019.

CRUZ, Jorge

2001. "Prólogo" in Manuel Mujica Lainez. *Cuentos completos*. I. Madrid: Alfaguara. 11-30.

2010. "Manuel Mujica Lainez". *La Nación*, 20.2. Disponível em www.lanacion.com.ar/cultura/manuel-mujica-lainez-nid1233862. Último acesso em 15.3.2019.

D'HOKER, Elke

2013. "Linked Stories, Connected Lives: *The Lucky Ones* as Short Story Cycle". *E-rea: Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, 10:2, <erea.revues.org/3230>. Último acesso em 15.3.2019.

D'HOKER, Elke & Bart VAN DAN BOSSCHE

2014. "Cycles, Recueils, Macrotxts. The Short Story Collection in a Comparative Perspective". *Interférences littéraires/Littéraire interferenties* [en ligne], 12, 7-17, <www.interferenceslitteraires.be/nr12>. Último acesso em 20.6.2019.

D'LUGO, Carol Clark

1997. *The Fragmented Novel in Mexico: The Politics of Form*. Austin: The University of Texas Press.

DE BICHARA, Donna M. Kabalen

2016. "La pluralidad de diálogos en *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* [en línea], 25, 651-666, <revistas.uned.es/index.php/signa>. Último acesso em 15.3.2019.

DHONDT, Reindert

2010. "La melancolía como mal de la frontera y estereotipo nacional en *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes". *América: Cahiers du CRICCAL*, 39, 165-173. Disponível em www.persee.fr/collection/ameri. Último acesso em 20.6.2019.

2015. *Carlos Fuentes y el pensamiento barroco*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

DÍAZ, Junot

2012. *This Is How You Lose Her*. London: Faber and Faber.

DOMINGUES, Álvaro

2015. "Cidade esponja". *XXI: Ter Opinião*, 4, 18-31.

DUNN, Maggie & Ann MORRIS

1995. *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*. New York: Twayne.

DUYCK, Mathijs

2014. "The Short Story Cycle in Western Literature. Modernity, Continuity and Generic Implications". *Interférences littéraires/Littéraire interferenties* [en ligne], 73-86, <www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/issue/archive>. Último acesso em 15.3.2019.

EGAN, Linda

1996. "The looking-glass frontier: faces in a buried mirror". *Bilingual Review/La Revista Bilingüe*, 21: 2, 179-187. Disponível em www.jstor.org/stable/25745339. Último acesso em 20.6.2019.

ELIADE, Mircea

2009. *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós.

ELKINGTON, Kate

2015. *WOOL SPIN BURN: The role of the reader in determining a composite novel's whole text coherence*. Tese de doutoramento apresentada à University of the Sunshine Coast. Disponível em research.usc.edu.au/vital/access/manager/Repository/usc:17830 . Último acesso em 22.7.2019.

ENCINAR, Ángeles

2003. "La excepcional maestría de Care Santos: los ciclos de cuentos" in Alicia Redondo Goicoechea (ed.) *Mujeres novelistas: jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid: Narcea Ediciones. 131-147.

ENRÍQUEZ, Mariana

2016. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.

2018. *En 15 con Carlos Puig*. Disponível em www.youtube.com/watch?v=JRyHKakEGZ0. Último acesso em 14.4.2019.

EPPLE, Juan Armando

2000. "Novela fragmentada y micro-relato". *El Cuento en Red: revista electrónica de teoría de la ficción breve* [en línea], 1, 11-19, <cuentoenred.xoc.uam.mx>. Último acesso em 15.3.2019.

ERDRICH, Louise

2009. *Love Medicine*. New York: Harper Perennial.

ESTRADA, Oswaldo

2003. "La constancia narrativa de Carlos Fuentes en sus novelas para vírgenes". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 27: 2, 241-252. Disponível em www.jstor.org/stable/i27763825. Último acesso em 20.6.2019.

FERGUSON, Suzanne

2003. "Sequences, Anti-Sequences, Cycles and Composite Novels: The Short Story in Genre Criticism". *Journal of the Short Story in English* [on line], 41, 9 pp., <journals.openedition.org/jsse/312>. Último acesso em 15.3.2019.

FERNANDES, Raúl Miguel Rosado

1993. "Catábase ou Descida aos Infernos: alguns exemplos literários". *Humanitas*, 45, 347-359. Disponível em

digitalis.uc.pt/en/artigo/catábase_ou_descida_aos_infernos_alguns_exemplos_literários. Último acesso em 20.6.2019.

FERNÁNDEZ, Sergio M.

2010. "M. Mujica Lainez: de la nación prócer-familiar à la recreación de la 'sociedad porteña' decadente (1949-1957)". *Recial* [en línea], I: 1, 21 pp., <revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/17793/17634>. Último acesso em 20.6.2019.

FERRERAS, Daniel F.

2003. "La poética del desorden: hacia la definición semio-crítica de un género fantástico" in AA.VV. *Actas de las 2^{as} jornadas sobre literatura fantástica*. Madrid: Ministerio Educación, Cultura y Deporte. 11-21.

FOWLER, Alastair

1990. "Genre" in M. Coyle et al. *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Cardiff: University of Wales. 151-163.

FRIEDMAN, Norman

1989. "Recent Short Story Theories: Problems in Definition" in Susan Lohafer & Jo Ellyn Clarey (eds.) *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge/London: Louisiana State University Press. 13-31.

FROW, John

2015. *Genre*. 2nd edition. London/New York: Routledge.

FUENTES, Carlos

1980. *Burnt Water*. Translated by Margaret Sayers Peden. New York: Farrar, Straus & Giroux.

1983. *Les eaux brûlées*. Traduction de Céline Zins. Paris: Gallimard.

1988. "Discurso en la entrega del Premio Cervantes 1987" in *Premio "Miguel Cervantes" 1987*. Barcelona: Editorial Anthropos/Ministerio de Educación. 69-80.

1993. *Geografía de la novela*. Madrid: Alfaguara.

1995. *La frontera de cristal – una novela en nueve cuentos*. México: Alfaguara.

1998. *A fronteira de vidro*. Tradução de Maria do Carmo Abreu. Lisboa: Dom Quixote.

2002. *Aquilo em que Acredito*. Tradução de J. Teixeira de Aguiar. Lisboa: Dom Quixote.

2005. *Territoires du temps: une anthologie d'entretiens*. Choix et introduction par Jorge F. Hernández. Traduit de l'espagnol par Céline Zins. Paris: Gallimard.

2006a. *Todas las familias felices*. México: Prisa Ediciones.

2006b. "Clase magistral por Carlos Fuentes". Disponível em www.youtube.com/watch?v=-HGmK7Xhj6w. Último acesso em 15.3.2019.

2007. *La frontera de cristal*. México: Punto de Lectura.

2011. *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara.

2016a. *Agua quemada*. México: Debolsillo.

2016b. *Agua quemada – cuarteto narrativo*. Madrid: Alfaguara.

2016c. *Aquiles o El guerrillero y el asesino*. Madrid: Alfaguara.

GÁLVEZ ACERO, Marina

1984. "Agua quemada, imagen de la desintegración actual de la estructura lógica del proceso histórico-cultural mexicano". *Anales de Literatura Hispanoamericana* [en línea], 13, 153-163, <revistas.ucm.es/index.php/ALHI/issue/archive>. Último acesso em 15.3.2019.

GARCÍA BERRIO, Antonio & Javier HUERTA CALVO

1992. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

1997. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

2001. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel

2017. *Los funerales de la Mamá Grande*. Barcelona: Debolsillo.

GARCÍA NÚÑEZ, Fernando

1984. "El simulacro de *Agua quemada* de Carlos Fuentes". *Bulletin Hispanique*, 86: 3, 499-507. Disponível em www.persee.fr/collection/hispa. Último acesso em 20.6.2019.

GARCÍA PEINADO, Miguel A.

1998. *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco/Libros.

GARDNER, James

2015. *Buenos Aires: the Biography of a City*. New York: St. Martin's Press.

GIORDANO, Chiara

2015. "La no-ciudad posmoderna en *El Jardí del Set Crepuscles* de Miquel de Palol". *Angulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* [en línea], 7: 2, 5-18, <revistas.ucm.es/index.php/ANRE>. Último acesso em 15.3.2019.

GOMES, Miguel

2000. "Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano". *RILCE: Revista de Filología Hispánica* [en línea], 16: 3, 557-583, <www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/rilce/issue/archive>. Último acceso em 15.3.2019.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto & Enrique PUPO-WALKER (eds.)

2006. *Historia de la Literatura hispanoamericana. II. El siglo XX*. Madrid: Gredos.

GORELIK, Adrián

2004. "Imaginarios urbanos e imaginación urbana. Para un recorrido por los lugares communes de los estudios culturales urbanos". *Bifurcaciones: Revista de Estudios Culturales Urbanos* [en línea], 1, 1-10, <www.bifurcaciones.cl/temas/revista/numeros/page/3/>. Último acceso em 15.3.2019.

GUENÉE, Bernard

1999. "Histoire" in Jacques Le Goff & Jean-Claude Schmitt (eds). *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*. Paris: Fayard. 483-495.

GYURKO, Lanin

2007. *Lifting the Obsidian Mask: The Artistic Vision of Carlos Fuentes*. Newark: Juan de la Cuesta.

HEFFES, Gisela

2012. "Muerte y transfiguración de la ciudad: territorios urbanos y marginalidad", *Cuadernos de Literatura* [en línea], 32, 125-152, <revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/index>. Último acceso em 20.6.2019.

HERMAN, David

2007. "Introduction" in David Herman (ed.) *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press. 3-21.

HERMAN David, Manfred JAHN & Marie-Laure RYAN (eds.)

2005. *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London/New York: Routledge.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Rosario

1999. "Aquí vivieron de Manuel Mujica Lainez. Historia de una quinta". *Monteagudo*, 3ª Época [en línea], 4, 65-75, <revistas.um.es/monteagudo/article/view/77211>. Último acceso em 20.6.2019.

HERRA MONGE, Mayra

2008. "La frontera de cristal: un texto fronterizo". *InterSedes: Revista Electrónica de las Sedes Regionales de la Universidad de Costa Rica*, IX: 17, 193-201, <revistas.ucr.ac.cr/index.php/intersedes/issue/view/199>. Último acceso em 20.6.2019.

INGRAM, Forrest L.

1967. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*. Tese de doutoramento apresentada à University of Southern California. Disponível em digitalibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll17/id/175989. Último acesso em 15.3.2019.

KELLEY, Margot

1997. "A Minor Revolution: Chicano/a Composite Novels and the Limits of Genre" in Julie Brown (ed.) *Ethnicity and the American Short Story*. Abingdon-on-Thames: Routledge. 63-84.

2005. "Gender and Genre: The Case of The Novel-in-Stories" in Julie Brown (ed.) *American Woman Short Story Writers: A Collection of Critical Essays*. Abingdon-on-Thames: Routledge. 295-310.

KENNEDY, J. Gerald (ed.)

1995. *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*. Cambridge: Cambridge University Press.

JANOSCHKA, Michael

2002. "El nuevo modelo de la ciudad latinoamericana: fragmentación y privatización". *EURE: Revista Latinoamericana de Estudios Urbanos Regionales* [en línea], 28: 85, 11-29, <www.eure.cl/index.php/eure>. Último acesso em 15.3.2019.

JEFTANOVIC, Andrea

2007. "Mapocho de Nona Fernández: la ciudad entre la colonización y la globalización". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 36:2, 73-84. Disponível em www.jstor.org/stable/29742200. Último acesso em 20.6.2019.

JOYCE, James

2000. *Dubliners*. London: Penguin Books.

LÁMBARRY, Alejandro & Julia EISSA OSORIO

2018. "Mapas literarios en la narrativa completa de Carlos Fuentes: construcción de una identidad cultural mexicana y escritura de una obra desde la periferia". *Revista de Estudios Hispánicos*, 52:1, 171-198. Disponível em muse.jhu.edu/issue/38398. Último acesso em 20.6.2019.

LEYRIS, Raphaëlle, Jean BIRNBAUM & Florent GEORGESCO

2019. "Les 100 romans qui ont le plus enthousiasmé 'Le Monde' depuis 1944". *Le Monde*. 21.6. Disponível em www.lemonde.fr/culture/article/2019/06/21/les-100-romans-qui-ont-le-plus-enthousiasme-le-monde-depuis-1944_5479594_3246.html. Último acesso em 15.7.2019.

LEWIS, Barry

2011. "Postmodernism and Fiction" in Stuart Slim (ed.) *The Routledge Companion To Postmodernism*. 3rd edition. London/New York: Routledge. 169-181.

LLARENA [GONZÁLEZ], Alicia

1991. "La ficción como psique de la historia: *Misteriosa Buenos Aires*, de Manuel Mujica Lainez". *Río de la Plata*, 11:12, 249-257. Disponível em www.aliciallarena.com. Último acesso em 20.6.2019.

1995. "El espacio narrativo o 'El lugar de la coherencia': Para un estudio de la novela hispanoamericana actual". *Hispanamérica*, 24: 70, 3-16. Disponível em www.jstor.org/stable/20539823. Último acesso em 20.6.2019.

2002. "Espacio y literatura en Hispanoamérica" in Javier de Navascués (ed.) *De Arcadia a Babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert. 41-57.

2007. *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*. México: Universidad Autónoma de Sinaloa.

LOCANE, Jorge J.

2016. *Miradas locales en tiempos globales: Intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia

2011. "Cámara de ecos: la novelística de Carlos Fuentes". *IZTAPALAPA: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* [en línea], 71, 17-32, <revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt>. Último acesso em 15.3.2019.

LUNDÉN, Rolf

1999. *The United Stories of America: Studies in the Short Story Composite*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.

2014. "Centrifugal and Centripetal Narrative Strategies in the Short Story Composite and the Episode Film". *Interférences littéraires/Littéraire interferenties* [en ligne], 47-60, <www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/issue/archive>. Último acesso em 15.3.2019.

LUSCHER, Robert M.

1989. "The Short Story Sequence: An Open Book" in Susan Lohafer & Jo Ellyn Clarey (eds.) *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge/London: Louisiana State University Press. 148-167.

MAKOWSKI, Sara

2007. "Ciudad de Mexico: territorios de la exclusión". *Revista Espaço Plural*, 17, 9-16. Disponível em www.redalyc.org/articulo.oa?id=445944359002. Último acesso em 20.6.2019.

MANN, Susan G.

1989. *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*. New York: Greenwood Press.

MARCH-RUSSELL, Paul

2009. *The Short Story: An Introduction*. Edimburgh: Edimburgh University Press.

MARTIN, George

2006. "The Novel of a Continent: Latin America" in Franco Moretti (ed.) *The Novel: History, Geography and Culture*. I. Princeton/Oxford: Princeton University Press. 632-666.

MASTRÁNGELO, Carlos

1993. "Hacia una teoría del cuento" in Carlos Pacheco & Luis Barrera Linares (eds.) *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores. 107-117.

MATELO, Gabriel

2010. "Short Story Cycle/Cuentos integrados: apropiaciones nacionales y continentales de un formato narrativo" in AA.VV. *IV Congreso Internacional de Letras*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. 2207-2212. Disponível em 2010.cil.filo.uba.ar/ponencia/short-story-cyclecuentos-integrados-apropriaciones-nacionales-y-continentales-de-un-formato-. Último acesso em 20.6.2019.

MATTOS, Carlos A. de

2006. "Modernización capitalista y transformación metropolitana en América Latina: cinco tendencias constitutivas" in Amalia Inês Geraiges de Lemos, Mónica Arroyo & Maria Laura Silveira (eds.) *América Latina: cidade, campo e turismo*. São Paulo: Conselho Latino-americano de Ciências Sociais. 41-73.

MÉNDEZ-RAMÍREZ, Hugo

2002. "Estrategias para entrar y salir de la globalización en *La frontera de cristal*". *Hispanic Review*, 70: 4, 581-599. Disponível em www.jstor.org/stable/3247096. Último acesso em 20.6.2019.

MERINO, José María

2002. "Homo narrans". *El País*, 23.1. Disponível em elpais.com/diario/2002/01/19/babelia/1011401421_850215.html. Último acesso em 15.3.2019.

MORA, Gabriela

1990. "Silendra, ciclo cuentístico". *Revista Chilena de Literatura* [en línea], 36, 113-119, <www.revistaliteratura.uchile.cl/>. Último acesso em 15.3.2019.

1992. "Huerto cerrado de Alfredo Bryce Echenique: colección integrada, cíclica y secuencial de cuentos". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16: 2, 319-328. Disponível em www.jstor.org/stable/27762906. Último acesso em 20.6.2019.

1993. "Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados (a veces cíclicos)". *Revista Chilena de Literatura* [en línea], 42, 131-138, <www.revistaliteratura.uchile.cl/>. Último acesso em 15.3.2019.

MOURÃO-FERREIRA, David

1992. "Para uma teoria dos géneros literários" in *Tópicos recuperados: sobre a crítica e outros ensaios*. Lisboa: Caminho. 17-23.

MUJICA LAINEZ, Manuel

1994. *Misteriosa Buenos Aires*. Barcelona: Seix Barral.

2001. "Misteriosa Buenos Aires" in *Cuentos completos*. I. Madrid: Alfaguara.

2009. *Cuentos escogidos*. Edición de Jorge Cruz e Greg Clemons. Buenos Aires: Lumen.

2010. *Aquí vivieron*. Buenos Aires: Sudamericana.

NAGEL, James

2001. "Introduction" in *The Contemporary American Short-Story Cycle: The Ethnic Resonance of Genre*. Baton Rouge: Louisiana State University Press. 1-17.

NEIRA, Hernán

1997. "La urbe como espacio infeliz". *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, XXIV, 247-261. Disponível em www.neira.cl/index.php/item/30-la-urbe-como-espacio-infeliz-completo. Último acesso em 15.3.2019.

NERUDA, Pablo

2010. *Canto general*. Barcelona: Seix Barral. Disponível em www.neruda.uchile.cl/obra/cantogeneral.htm. Último acesso em 11.8.2019.

NEUMAN, Andrés

2006. "El cuento del uno al diez" in Eduardo Becerra (ed.) *El arquero inmóvil: nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de Espuma. 169-184.

NOGUEROL, Francisca

2006. "Luisa Valenzuela: relatos integrados en el infierno de la escritura" in Pablo Brescia & Evelia Romano (eds.) *El ojo en el caleidoscopio*. México: UNAM. 389-412.

2010. "Última narrativa hispanoamericana (de 1995 a nuestros días)" in Gianfranco Zicarelli (ed.) *Cuatro paisajes*. Roma: Instituto Cervantes. 15 pp. Disponível em www.researchgate.net/publication/281232296_Ultima_narrativa_hispanoamericana_de_1995_a_nuestros_dias. Último acesso em 20.6.2019.

OLIVIER, Florence

2000. "Une littérature d'actualité légère et engagée: *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes". *América: Cahiers du CRICCAL*, 25: 2, 77-82. Disponível em www.persee.fr/doc/ameri. Último acesso em 20.6.2019.

OVIEDO, José Miguel

2012. *Historia de la literatura hispanoamericana. IV. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial.

OZ, Amos

2013. *Cenas da Vida de Aldeia*. Tradução de Lúcia Liba Mucznik. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

2017. *Entre Amigos*. Tradução de Lúcia Liba Mucznik. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

PACHT, Michelle

2009. "Introduction" in *The Subversive Storyteller: The Short Story Cycle and the Politics of Identity in America*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 1-6.

PAZ, Octavio

2004. *Obra poética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

PEREGIL, José

2012. "Carlos Fuentes: No tengo ningún miedo literario". *El País*, 14.5. Disponível em elpais.com/cultura/2012/05/14/actualidad/1336991040_045502.html. Último acesso em 14.3.2019.

POE, Edgar Allan

1984. "Tale Writing. A review" in *Essays and Reviews*. New York: The Library of America. 577-588.

POLLASTRI, Laura

2006. "Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico" in Pablo Brescia & Evelia Romano (eds.) *El ojo en el caleidoscopio*. México: UNAM. 79-112.

POPEANGA CHELARU, Eugenia

2002. "Historia y poética de la ciudad. Nota introductiva". *Revista de Filología Románica* [en línea], III, 11-24, <revistas.ucm.es/index.php/RFRM/issue/archive>. Último acesso em 15.3.2019.

2009. "Modelos urbanos: de la ciudad moderna a la ciudad posmoderna". *Ángulo Recto: revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* [en línea], 0, 9 pp., <revistas.ucm.es/index.php/ANRE>. Último acesso em 15.3.2019.

2015. "De la ciudad hostil a la ciudad sin atributos" in Eugenia Popeanga Chelaru (ed.) *La ciudad hostil: imágenes en la literatura*. Madrid: Síntesis. 31-45.

PRADA TRIGO, José

2015. "De la ciudad hostil a las hostilidades urbanas" in Eugenia Popeanga Chelaru (ed.) *La ciudad hostil: imágenes en la literatura*. Madrid: Síntesis. 47-56.

PRINCE, Gerald

1993. "The Long and The Short of It". *Style*, 27: 3, 327-331. Disponível em www.jstor.org/stable/i40113416. Último acesso em 20.6.2019.

2003. *A Dictionary of Narratology*. Revised Edition. Lincoln & London: University of Nebraska Press.

PUENTE GUERRA, Ángel

1994. "Manuel Mujica Lainez". *Hispanamérica*, 23: 67, 61-76. Disponível em www.jstor.org/stable/20539768. Último acesso em 20.6.2019.

PYRHONEN, Heta

2007. "Genre" in David Herman (ed.) *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press. 109-123.

RAMA, Angel

1998. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

REID, Ian

1977. "Brevity Expanded" in *The Short Story*. London/New York: Routledge. 43-53.

REIS, Carlos

2001. *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina.

2018. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.

RIBEIRO, António Sousa & Maria Irene RAMALHO

2001. "Dos Estudos Literários aos Estudos Culturais" in Helena Buescu, João Ferreira Duarte & Manuel Gusmão (eds.) *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 61-82.

RIBEIRO, Cristina Almeida

1997. "O *Libro del Caballero Zifar* e o titubear do romance" in Cristina Almeida Ribeiro & Margarida Madureira (eds.) *O Género do Texto Medieval*. Lisboa: Cosmos. 77-84.

RICHARDSON, Brian

2005. "Beyond the Poetics of Plot: Alternative Forms of Narrative Progression and the Multiple Trajectories of *Ulysses*" in James Phelan & Peter J. Rabinowitz (eds.) *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell Publishing. 167-179.

2013. "Unnatural Stories and Sequences" in Jan Alber, Henrik Skov Nielsen & Brian Richardson (eds.) *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press. 16-30.

RUFFATO, Luiz

2018. *eles eram muitos cavalos*. Lisboa: Tinta-da-China.

RULFO, Juan

2016. *El llano en llamas*. Edición de Françoise Perus. Barcelona: Cátedra.

RYAN, Marie-Laure

2007. "Toward a definition of narrative" in David Herman (ed.) *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press. 22-51.

SÁNCHEZ CARBÓ, José

2010. "Textos mutantes: el itinerario genérico de las colecciones de relatos integrados" in Enrique E. Cortez & Gwen Kirkpatrick (eds.) *Actas del XXXVIII Congreso Internacional Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Washington D.C.: Georgetown University. 12 pp. Disponível em www.iilgeorgetown2010.com/2/actas-indice.htm. Último acesso em 20.6.2019.

2012. "Tarjetas de presentación e identidad: las colecciones de relatos integrados desde los umbrales". *Valenciana: Estudios de Filosofía y Letras* [en línea], 10, 135-152, <www.revistavalenciana.ugto.mx/>. Último acesso em 15.3.2019.

SANTAMARÍA, Laura

2002. "El espacio urbano en *La red* de Eduardo Mallea" in Javier de Navascués (ed.) *De Arcadia a Babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert. 287-298.

SANTIVÁÑEZ, Roger

2013. "Sobre el *Hudson el redentor* de Diego Trelles Paz". Disponível em latravesiaeditora.blogspot.com/2013/08/roger-santivanez-sobre-hudson-el.html. Último acesso em 15.3.2019.

SANTOS GONZÁLEZ, Miguel

2011. "El sujeto fronterizo en *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes". *Hispanic Culture Review*, XVII, 83-93. Disponível em www.persee.fr/doc/ameri. Último acesso em 20.6.2019.

SAUTER DE MAIHOLD, Rosa María

1990. "México a través del realismo simbólico de Carlos Fuentes". *Ibero-amerikanisches Archiv. Neue Folge*, 16: 2, 223-248. Disponível em www.jstor.org/journal/iberamerarch?decade=1990. Último acesso em 20.6.2019.

SCHMID, Wolf

2013. "Non-temporal Linking in Narration" in Hühn, Peter et al. (eds.) *The living handbook of narratology* [on line]. Hamburg: Hamburg University. <www.lhn.uni-hamburg.de/article/non-temporal-linking-narration>. Último acesso em 15.3.2019.

SELLIER, Philippe

1984. "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?" *Littérature*, 55, 112-126. Disponível em www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239. Último acesso em 20.6.2019.

SHUA, Ana María

2007. *Casa de geishas*. Barcelona: Thule.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e

1990. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra: Almedina.

SMITH, Jennifer Joan

2011. *One Story, Many Voices: Problems of Unity in the Short-Story Cycle*. Tese de doutoramento apresentada à University of Indiana.

2018. *The American Short-Story Cycle*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

SOJA, Edward W.

2008. *Postmetrópolis: Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de sueños.

2011a. "From Metropolitan to Regional Urbanization" in Anastasia Loukaitou-Sideris & Tridib Banerjee (eds.) *Companion to Urban Design*. New York/London: Routledge. 552-561.

2011b. "Regional Urbanization and the End of the Metropolis Era". In *The 5th International Conference of the International Forum on Urbanism*. Singapore: National University of Singapore. 15 pp. Disponível em globalvisions2011.ifou.org/. Último acesso em 20.6.2019.

2013. "Para além de *Postmetrópolis*". *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais* [em linha], 20:1, 136-167, <www.ufmg.br/revistaufmg/volumes/20.1>. Último acesso em 15.3.2019.

SOLARES, Ignacio

2006. "Todas las familias felices de Carlos Fuentes". *Revista de la Universidad de México* [en línea], 31, 94-96, <www.revistadelauniversidad.unam.mx>. Último acesso em 15.3.2019.

SOLER SERRANO, Joaquín

1976. "Entrevista a Manuel Mujica Lainez". *A fondo*. Disponível em www.youtube.com/watch?v=s4qVdlzAJGE&list=PL13D90A3237E62775. Último acesso em 15.3.2019.

STEINBECK, John

2013. *Pastagens do Céu*. Tradução de Tomás Ribas. Lisboa: Livros do Brasil.

SZARY, Anne-Laure Amilhat

2015. *Qu'est-ce qu'une frontière aujourd'hui?* Paris: PUF.

TADIÉ, Jean-Yves

1990. *Le roman au XX^e siècle*. Paris: Pierre Belfond.

TIEFFEMBERG, Silvia (ed.)

2012. *El Romance de Luis de Miranda*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

TOMASSINI, Graciela

2004. "La frontera móvil: las series de cuentos 'que se leen como novelas'". *Iberoamericana* [en línea], IV: 16, 49-65, <journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/1017>. Último acesso em 15.3.2019.

TRELLES PAZ, Diego

2001. *Hudson el redentor y otros relatos edificantes sobre el fracaso*. Lima: Caleta Libros.

2013a. *Hudson el redentor*. Arequipa/Lima: Latravesia Editora/Animal de Invierno.

2013b. "Tiempo de leer: el escritor Diego Trelles Paz nos muestra su libro *Hudson el redentor*". Disponível em www.americatv.com.pe/noticias/espectaculos/tiempo-de-leer-el-escritor-diego-trelles-paz-nos-muestra-su-libro-hudson-el-redentor-n117535. Último acesso em 15.3.2019.

2013c. "Diego Trelles Paz presenta su libro *Hudson el redentor* – FIL – Arequipa". Disponível em www.youtube.com/watch?v=qG2l34Oo0tQ. Último acesso em 15.3.2019.

2015. "J'ai voulu ouvrir une fenêtre pour tous les invisibles du Pérou", *Marianne*. Disponível em www.marianne.net/culture/diego-trelles-paz-jai-voulu-ouvrir-une-fenetre-pour-tous-les-invisibles-du-perou. Último acesso em 15.3.2019.

2018. "Entrevista a Diego Trelles Paz". *La clé des langues – espagnol*. Disponível em cle.ens-lyon.fr/espagnol/ojal/articles-articles/entrevista-a-diego-trelles-paz. Último acesso em 15.3.2019.

VALENZUELA, Luisa

1993. *Simetrías*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

VAN DELDEN, Maarten

1998. *Carlos Fuentes: Mexico and Modernity*. Nashville: Vanderbilt University Press.

VAUTHIER, Bénédicte

2017. "Las teorías sobre los 'ciclos de cuentos integrados' a prueba de cuatro *Cuentarios* sobre 'La Destrucción del idilio de la tierra natal' de Juan Eduardo Zúñiga (*Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la gloria y La trilogía de la guerra civil*)". *Hispanófila*, 179, 41-59. Disponível em www.academia.edu/. Último acesso em 20.6.2019.

VERDEVOYE, Paul

1980. "Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata". *Anales de Literatura Hispanoamericana* [en línea], 9, 283-303, <revistas.ucm.es/index.php/ALHI/issue/view/ALHI808011>. Último acesso em 20.6.2019.

WALDAN, Gilda

2016. "Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años. Del Boom a la nueva narrativa". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, Nueva Época* [en línea], LXI: 226, 355-378, <www.revistas.unam.mx/index.php/rmcyps>. Último acesso em 15.3. 2019.

WELTY, Eudora

1974. *The Wide Net and Other Stories*. Orlando: Hartcourt Books.

2011. *The Golden Apples*. New York: Penguin Books.

WILLIAMS, Raymond Leslie

1996. *The Writings of Carlos Fuentes*. Austin: The University of Texas Press.

WILLIS, Ika

2018. *Reception*. London/New York: Routledge.

ZAGARELL, Sandra A.

1988. "Narrative of community: the identification of a genre". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* [on line], 13: 3, 498-527, <www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/494430>. Último acesso em 15.3.2019.

ZAVALA, Lauro

2005. "Para estudiar las series de narrativa breve". *Anuario de Investigación* 2004, 354-375.

